JEAN BARRAQUÉ

François NICOLAS :
le souci du développement chez Barraqué

Bill HOPKINS : Barraqué et l'idée sérielle

André HODEIR :
Barraqué : le pari de la discontinuité

Patrick OZZARD-LOW :
Barraqué - Broch - Heidegger

Michel FANO : le temps de l'amitié

André RIOTTE : les séries proliférantes

Heribert HEINRICH :
des techniques sérielles dans le "Temps Restitué"

Joël-François DURAND : la Sonate pour piano

Rose-Marie JANZEN :
l'inachèvement sans cesse

Jean BARRAQUÉ : propos impromptu

Bibliographie - Discographie - Catalogue

9 782709 606530

ENTRETEMPS N° 5 SPÉCIAL BARRAQUÉ

87 10 45 1588 8 – ISSN 0981 - 8642 Distribution JCLattès 80 F

ENTRETEMPS JEAN BARRAQUÉ

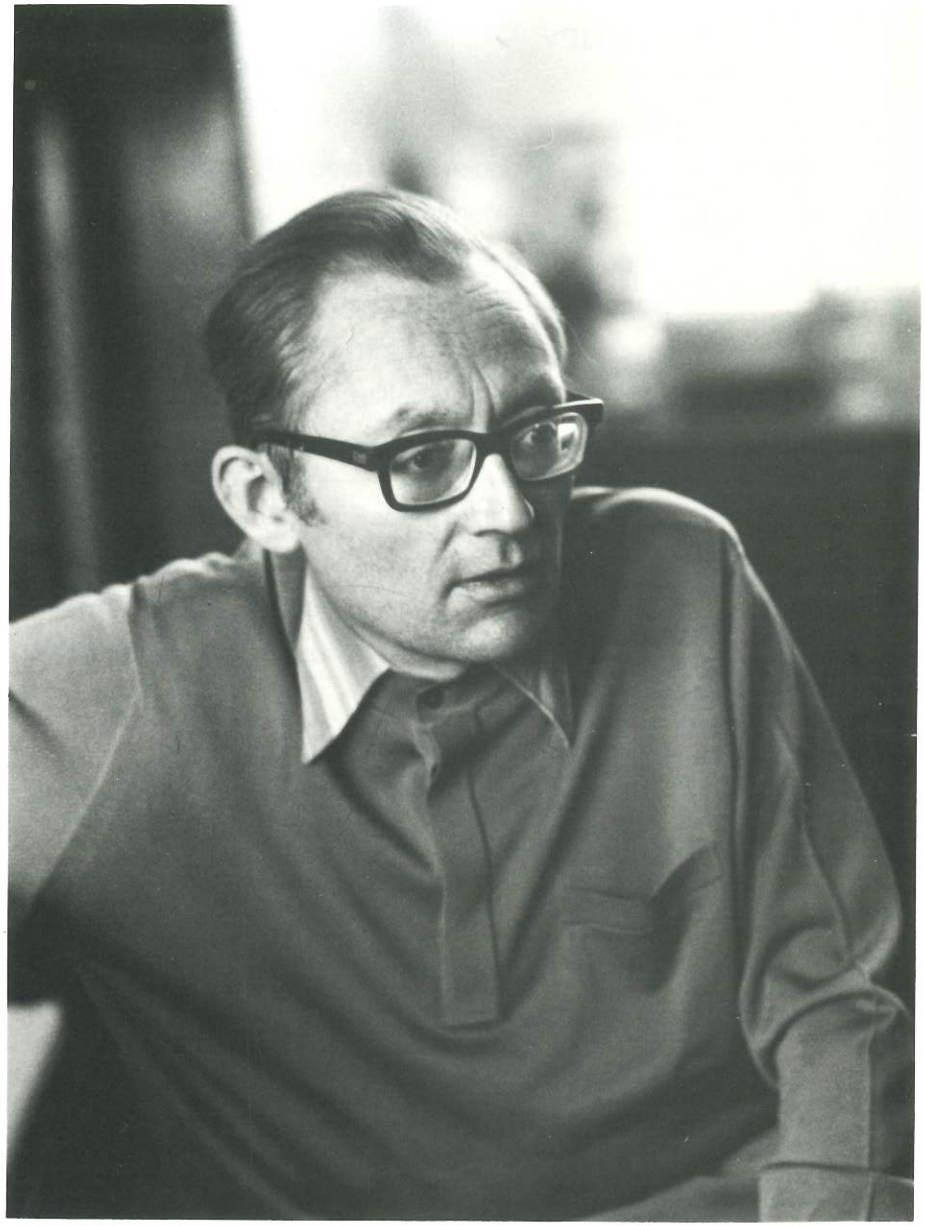
ENTRE TEMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE

JEAN BARRAQUÉ

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

© 1987, Revue « ENTRETEMPS »
Tous droits de reproduction réservés
pour les textes originaux et les traductions



COMITÉ D'HONNEUR :

LUCIANO BERIO
ANDRE BOUCOURECHLIEV
PIERRE BOULEZ
JOHN CAGE
CELESTIN DELIEGE
BETSY JOLAS
PIERRE SCHAEFFER
IANNIS XENAKIS

COMITÉ DE RÉDACTION :

ANTOINE BONNET
HUBERT GUERY
JEAN-PHILIPPE GUYE
MARTIN KALTENECKER
FRANÇOIS NICOLAS
GERARD PESSON
MARC TEXIER

CORRESPONDANTS :

ALDO BRIZZI (Italie)
JOSE-LOUIS CAMPANA (Argentine)
BERNARD FOCCROULE (Belgique)
PIERRE GERVASONI (Finlande)
MICHAEL JARRELL (Suisse)
EMMANUELLE LOUBET (Allemagne)
MOTOKO ONCHI (Japon)
JOHN REA (Canada)
MICHEL BERTHOMIER (Poitiers)
PIERRE-ALBERT CASTANET (Rouen)
JOELLE CAULLIER (Lille)
BEATRICE CHEVASSUS (Lyon)
DOMINIQUE HABELLION (Limoges)
ISABELLE HIS (Tours)
BERNADETTE LESPINARD (Grenoble)

DIRECTEUR DE PUBLICATION :

GERARD PESSON

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION :

ANTOINE BONNET
FRANÇOIS NICOLAS

SOMMAIRE

Numéro spécial Jean Barraqué

Ce numéro spécial
Jean Barraqué est publié
avec le concours de la
SACEM

François NICOLAS : le souci du développement chez Barraqué ____ p. 7

Bill HOPKINS : Barraqué et l'idée sérielle ____ p. 25

André HODEIR : Barraqué : le pari de la discontinuité ____ p. 35

Patrick OZZARD-LOW : Barraqué - Broch - Heidegger ____ p. 43

Michel FANO : le temps de l'amitié ____ p. 59

André RIOTTE : les séries proliférantes ____ p. 65

Heribert HEINRICH : des techniques sérielles dans le "Temps Restitué" ____ p.75

Joël-François DURAND : la Sonate pour piano ____ p. 89

Rose-Marie JANZEN : l'inachèvement sans cesse ____ p. 119

Jean BARRAQUÉ : propos impromptu ____ p. 131

Bibliographie - Discographie - Catalogue ____ p. 135

LE SOUCI DU DEVELOPPEMENT CHEZ BARRAQUÉ

François NICOLAS

"Un créateur comble toujours un hiatus"[1]

Il y a un problème Barraqué. Chacun pourra le formuler à sa manière ; on n'évitera pas le fait que sa musique, quinze ans après sa mort, continue d'être mal située. La plupart des musiques composées pendant les années cinquante - l'article d'André Hodeir nous rappelle que Barraqué conçût l'essentiel de son œuvre durant cette période même s'il ne mourût que bien plus tard - ont désormais acquis un statut historique relativement stabilisé. Ainsi, on distingue couramment parmi les œuvres tenues pour significatives les chefs d'œuvre, les œuvres-jalons (témoins d'un moment d'une recherche) et les œuvres avortées ; pour ne parler que de Boulez, ce grand Autre de Barraqué, on opposera *Le marteau sans Maître,* le premier livre des *Structures* et *Polyphonie X.* Barraqué ne fait pas l'objet d'une telle appréciation. Ce n'est pourtant pas que fassent défaut les opinions tranchées à son égard : on ne manquera pas de subir l'antienne du journaliste qui distillera la légende du "génie étouffé par son rival totalitaire", de tomber sur l'obsessionnel besogneux, thuriféraire de la combinatoire chez Barraqué ou de rencontrer l'hédoniste du "spectre sonore" qui balayera cette entreprise d'un revers de main négligent. Bref, les opinions ne manquent pas quand les pensées effectives restent déficientes. Peut-on se satisfaire d'un tel inventaire

1. Jean Barraqué - *Des goûts et des couleurs".* Domaine musical n° 1. 1954. Grasset. (page 18).

où le nom de Barraqué ne servirait que de porte-drapeau aux croisades anti-bouleziennes ou de marchepieds aux délires combinatoires ? Est-ce là rendre justice à ce compositeur et à ses œuvres ?

Il y a plusieurs raisons pour reparler aujourd'hui de l'œuvre de Barraqué :

– D'abord, on a le plaisir de réentendre sa musique en concert et de sortir par là d'une écoute confinée à sa seule *Sonate* pour piano. On a ainsi l'occasion de (re)découvrir un Barraqué soucieux du timbre, du plaisir sonore et non pas seulement adepte d'une austérité mortifère.

– Ensuite, à refaire le bilan des années 45-65, on ne peut que rencontrer la musique et la pensée de Barraqué. J'inclinerai pour ma part, et je m'en expliquerai plus longuement dans la suite, à réfléchir son travail sous l'hypothèse générale d'un inachèvement plutôt que dans la figure d'un accomplissement mais n'y a-t-il pas précisément plus à apprendre de certains échecs (les véritables, ceux qui sont le produit d'une aventure de la pensée) que de réussites trop jouées d'avance ?

– Il y a enfin qu'à examiner ce qu'est devenue la génération des compositeurs nés dans les années vingt, on ne peut manquer de remarquer Barraqué par la qualité des traces qu'il a laissées auprès de ses proches : voilà quelqu'un qui a su allier d'éminentes qualités de musicien à un appétit, inentamé par le temps, d'amitiés et d'intellectualité (cf. l'article de M. Fano), alliage, à dire vrai, peu répandu ; il faut rappeler ce que Barraqué relevait de Debussy : *"Il prit en aversion tous les milieux musicaux qu'il se refusait à fréquenter. Sa phobie était telle qu'il ne voulait même pas passer pour musicien ; à l'occasion d'un mariage où il servait de témoin, il inscrivit sur le registre, dans la case réservée à l'indication de la profession : jardinier"*[2]. Jardinier plutôt que musicien (actualisons un peu : ouvrier spécialisé plutôt qu'inspecteur de la musique), n'y a-t-il pas là quelque appel d'air et le signe d'une belle singularité ? Le goût de la pensée, l'ouverture au monde que manifestait Barraqué sont-ils en vérité si fréquents ? Est-il si courant qu'un compositeur déclare : *"Avoir une perception nette des problèmes musicaux d'une époque, c'est aussi avoir l'intelligence de l'ensemble des problèmes de cette époque !"* ?[3]

"Que d'échecs aura connus ce XX^e siècle !"[4]

Je ne prétends pas faire ici le tour de la pensée musicale de Barraqué, ceci nécessiterait une toute autre investigation à laquelle ce dossier voudrait contribuer. Je désirerais traiter

2. *"Debussy"* p. 71 Seuil.
3. *"Des goûts..."* p. 23.
4. Seuil p. 181.

principalement de sa pensée en matière de développement musical, souhaitant relever la grandeur et l'ambition de son entreprise même si je me propose de l'inscrire dans l'hypothèse générale de son inaboutissement ; mais, après tout, l'échec n'est-il pas le propre des ambitieux, de ceux qui préfèrent être "le second parmi les premiers que le premier parmi les seconds"[5] ? Certes, Barraqué n'aurait jamais admis d'être le second, même parmi les premiers, mais ce tourment, je crois, le stérilisa plutôt qu'il ne le stimula. Je m'intéresserai donc à son projet, tentant de le cerner et d'en définir les singularités.

"A toutes les grandes étapes de l'histoire de la musique, le problème du développement s'est posé".[6]

Barraqué avait deux références principales : Beethoven et Debussy. Il aimait certes passionnément Schubert mais, à ma connaissance, se réclamait peu de sa conception musicale. Il admirait Webern mais le présentait volontiers dans une filiation d'avec Debussy : Webern *"allait se trouver devant un nouveau matériau : le timbre pur. Et c'est bien cette bouleversante conséquence que Debussy (...) provoqua".*[7]

Barraqué avait donc deux "pères symboliques", extrêmement dissemblables sous l'angle de leur rapport au développement musical : Beethoven est le maître insurpassable du développement thématique quand Debussy disait haïr le développement classique. Barraqué, s'attachant à l'un et l'autre, affirmait son ambition de s'affronter à la question du développement moderne. Pour Barraqué, cette question correspondait au souci d'un devenir musical du matériau sonore (depuis Wagner, *"le problème du devenir musical en soi se trouvait posé"*)[8], à la préoccupation d'une dialectique compositionnelle (chez Beethoven, *"la puissance dialectique du discours organise tous les évènements musicaux"*)[9]. Qu'est-ce, en effet, que le développement musical si ce n'est la mise à jour de la part d'altérité qu'inclue tout être musical, la conversion d'un être musical en son non-être et, par là, le processus dialectique de son devenir ?

(Pour Debussy), "le silence devient un principe actif"[10].

Le silence serait-il le mode d'être privilégié du néant musical ? Comme absence de son, le silence est un point asymptotique proposé à la perception, point qui peut faire l'objet d'une mystique négative où l'enjeu serait une expérience sensible du

5. Friedrich Schlegel : Fragment critique n° 76. Cf. *"L'absolu littéraire"* J.L. Nancy et P. Lacoue-Labarthe p. 90 ; Seuil 1979.
6. Seuil p. 147.
7. Seuil p. 171.
8. *"Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition"* p. 84 in : "Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle". Ed. CNRS 1965. A propos de Wagner, relevons une certaine indifférence de Barraqué qui atteint parfois la sous-estimation patente : "le leitmotiv wagnérien n'était qu'une exploitation sur le plan dramatique du principe de l'imitation" ("Debussy ou la naissance d'une forme ouverte" ; notes de cours rédigées par A. Poirier, à paraître). Cette mécompréhension de Wagner n'a pu qu'entraver sa recherche d'un développement moderne.
9. CNRS p. 85.
10. Seuil p. 118.

silence, comme mise en devenir silencieux de l'être sonore. Cet aspect ne fait cependant le tour ni de cette œuvre, ni du silence musical. C'est que, dans la musique écrite et composée, le silence se trouve scindé : il n'est plus seulement un néant sonore mais devient l'inscription d'un vide, la marque fondatrice de l'écriture musicale. Barraqué, comme presque tous les compositeurs, use abondamment de ces brefs silences écrits pour disloquer, trouer, déformer le discours, non pour les "présenter" à l'oreille (Cf. l'analyse de sa *Sonate* pour piano par J.F. Durand). C'est dire que le développement d'un être musical ne peut être rabattu à sa conversion en silence : comme signe d'écriture, le silence est partie intérieure de tout être musical ; pas plus et pas moins que n'importe quel autre signe, il n'en est, en soi, sa part de non-être. Un être musical est tressé de marques de sons et de silences ; son devenir et son passage au non-être ne sont pas univoquement sa dissolution dans le silence mais plutôt sa conversion en un autre être musical lui-même tressé de silences et de sons. Le développement musical n'est pas cette marche inéluctable au silence que l'on assigne à la *Sonate* de Barraqué mais une dialectique plus complexe entre deux êtres musicaux, plus précisément, dans le cadre de cette œuvre, entre deux modes d'être et de développement : un mode "rigoureux" et un mode "libre" (pour reprendre les termes mêmes de Barraqué).

"Je nie une existence au phénomène rythmique en soi. Après l'erreur des siècles passés, où l'on a voulu voir que la hauteur des sons dans la musique, l'on retombe actuellement dans une erreur semblable en affirmant que l'élément rythmique est la source du phénomène sonore".[11]

On pourrait discuter la place dans le développement musical que Barraqué accorde au développement rythmique. Ce point fait l'objet de son article : "Rythme et développement" mais on ne peut que relever le flou des conceptions qui y sont exposées (par exemple les différentes composantes du discours musical sont déclarées tantôt "indissociables", tantôt "indépendantes" les unes des autres) ou leur non-originalité quand Barraqué se contente d'exposer les principes rythmiques de Machault, Stravinsky, Messiaen pour terminer avec les techniques que Boulez utilise dans sa *2e Sonate*, dans son *Livre pour quatuor* et dans *Polyphonie X*.
Quelle place le travail rythmique doit-il occuper dans une problématique moderne du développement ? Cette question reste, me semble-t-il, non-traitée par Barraqué en cet article ce

11. *"Rythme et développement"* p. 48 in : Polyphonie. N° : "Inventaires des techniques rédactionnelles". 1954.

qui ne pourra manquer de contribuer au suspens de son entreprise.

"Le souci essentiel de tout compositeur véritable a toujours eu pour objet l'évaluation, la mise en marche et l'ordonnance du matériau constitutif d'une œuvre".[12]

Si le développement n'est pas enfermé dans l'horizon du silence, quel rapport nécessaire le matériau entretient-il avec son développement ? Il est clair, pour Barraqué, que ce rapport doit être nécessaire, doit être un véritable devenir du matériau et non pas l'effet mécanique d'une manipulation exogène, indifférente à la spécificité concrète de l'être considéré : *"Il convient de bien distinguer un art qui se suffit de la simple estimation du matériau utilisé ensuite en tant qu'agent conducteur à l'intérieur d'un prototype formel standard, de celui qui fait, du matériau même, le principe actif de la virtualité formelle. Le premier cas suppose une relative indifférence des rapports entre les éléments constitutifs et le donné architectural, le second implique, au contraire, l'étroite dépendance réciproque des objets fondamentaux et du résultat final, puisque c'est par la configuration de ces objets premiers et de leurs éventuelles interactions que l'œuvre trouvera ses propres lois d'articulation, dévoilera peu à peu son devenir".*[13]

Barraqué pose qu'il est deux sortes de rapport au matériau. On pourrait ajouter qu'il y a deux sortes de devenir musical : un devenir codifié, effet du système dans lequel s'insère le matériau et un devenir singulier, effet de la particularité interne du matériau. Cette singularité, bien sûr, n'est pas immédiate ; elle est produit du développement (elle en est parfois même l'enjeu), elle se produit. Il y a donc conflit, interne au développement, entre un devenir tracé par le système et un devenir plus singulier qui peut ou non advenir. Toute la problématique du thème tonal peut se comprendre en cette opposition qui vaut bien au-delà de la situation particulière réunissant système tonal et figuration thématique.

Le devenir est donc lui-même scindé ; mais l'idée de matériau ne l'est-elle pas également ? L'être musical, dont il est convenu qu'il se développe, est-il strictement le matériau sonore, l'"objet sonore" tel que l'interprète le produit et l'auditeur le perçoit ? Barraqué tenait trop à l'écriture comme levier de la pensée musicale (Cf. André Hodeir) pour tout rabattre ainsi sur le phénomène sonore. Il suffit pour s'en rendre compte de

12. CNRS p. 83.
13. CNRS p. 83.

constater combien l'écriture est essentielle au travail du silence, permettant de disloquer un motif en sorte que, là où l'écriture affirme la présence d'un trait, la perception devine l'existence d'une faille. C'est dire que le matériau ne peut être développé que s'il est écrit, s'il supporte une face sourde de pure présence visuelle. Or, ce qui s'écrit n'est pas la pure image mimétique de ce qui s'entend ; on se trouve ainsi aux prises avec une double matérialité ; celle, bien connue, du phénomène sonore ; celle, plus rarement aperçue, de l'écriture, soit cette matérialité de la lettre que Lacan a relevée.[14] Si l'on convient, pour fixer une terminologie, d'appeler ***matériau*** la face sonore de l'être musical et ***matière*** sa face d'écriture, on dira qu'un développement est toujours en parties doubles : c'est à la fois celui d'un matériau et celui d'une matière, développements qui progressent de concert sans jamais s'accorder.

"...une sorte de dialectique musicale dont se réclame, dans son essence la plus profonde, la musique d'aujourd'hui".[15]

Là où Beethoven a fixé le modèle du développement classique, y a-t-il place pour une logique moderne du développement ? Barraqué la cherche, bien sûr, chez Debussy puis chez Webern. L'ampleur du problème ainsi soulevé se décèle dans le fait que beaucoup de compositeurs contemporains renoncent devant l'obstacle, croyant pouvoir s'autoriser d'une interprétation tronquée de la fameuse déclaration de Debussy ("Je hais le développement classique") où l'adjectif terminal fait alors défaut. Barraqué, pour sa part, affirmait que *"Debussy, avec La Mer, a inventé un procédé de développement dans lequel les notions même d'exposition et de développement coexistent en un jaillissement ininterrompu".*[16]

On peut dire, de façon ramassée, que le développement classique (Beethovenien) avait quatre caractéristiques :
1 - il était essentiellement le développement d'un seul être, et celà par-delà le bithématisme de la sonate : ce n'est bien sûr pas par hasard si l'exemple beethovenien favori de Barraqué est le premier mouvement de la V[e] où le second thème, clairement introduit par le premier, apparait comme manifestation de l'altérité interne du thème principal.

2 - le matériau développé se présentait comme une figure thématique : les contours de l'"idée" développée étaient clairement définis tant pour l'oreille que pour l'œil dans une adéquation presque intégrale entre ces deux modalités de discernement et de recollection.

14. *"Le séminaire sur la lettre volée".* Ecrits. Seuil.
15. *"Résonances privilégiées, leur justification".* p. 29 ; Cahiers Renaud-Barrault : "La musique et ses problèmes contemporains" Julliard 1954.
16. CNRS p. 89.

3 - le développement était un développement continu au sens où, s'il était certes soumis à des aléas, à des bifurcations, le développement cependant *se continuait* ouvertement par-delà ses accidents.

4 - le développement aboutissait à une synthèse qui était le point de singularisation ultime du thème-matériau.

"L'analyse doit se préoccuper du résultat acquis, c'est-à-dire de l'œuvre intégrée dans l'histoire. (...) La pensée propre du compositeur reste son merveilleux secret".[17]

Barraqué, via son bilan de Debussy, incline il me semble à une autre logique du développement, logique moderne qui met en crise l'Un du développement antérieur ; on peut tenter de résumer cela ainsi :
1 - le développement sera celui de plusieurs êtres musicaux, non plus d'un seul (l'appui de Debussy est ici évident).
2 - ce qui sera développé ne sera plus immédiatement présenté comme une figure univoque et recollectable sans reste (par la perception autant que par l'écriture). Les "idées" musicales ne seront plus nécessairement représentées comme telles, comme pouvaient l'être par exemple les thèmes de l'ère tonale ; elles seront plus complexes, moins unifiées et en particulier plus scindées en leur face de matériau sonore et leur face de matière scripturale. Dans cette voie, Barraqué va jusqu'à mettre en question la nécessité de l'"idée musicale" au sens où celle-ci ne serait plus le point de départ nécessaire du développement, le "ce-qui-est-développé" lequel, alors, pourrait désormais faire défaut comme dans *La Mer* de Debussy où l'*"on peut entrer par n'importe quelle issue"*[18]. Pour autant, Barraqué n'en sombre pas dans la problématique d'un multiple musical dispersé et immaitrisable mais pose : *"J'appelle compositeur le musicien qui organise des éléments à l'intérieur d'une limite"*[19]. Cependant cette limite, présente dans l'œuvre, ne sera plus nécessairement figurée comme telle et, par là, représentée.

3 - le développement lui-même ne sera plus distinctement recollectable comme tel c'est-à-dire comptable comme un développement unique ; il ne sera plus unifié sous l'apparence d'une permanence et d'une continuité ; se prolongeant moins ouvertement, il sera plus discontinu. A. Hodeir nous rappelle le poids qu'avait cette injonction pour Barraqué qui la décelait déjà chez Debussy : *"Il s'agit d'un monde en chaînes, qui, progressivement, intègre la discontinuité discursive".*[20]

17. "Debussy ou la naissance d'une forme ouverte".
18. CNRS p. 96.
19. *"Rythme..."* p. 47.
20. CNRS p 86.

Certes, chez Debussy, le son se déploie plus continuement que chez Beethoven où il est plus fragmenté et innervé d'évènements qui viennent briser son flux, mais a contrario le développement de l'idée musicale est chez ce dernier plus tenu, plus continuement suivi par la perception quand il est, chez Debussy, interrompu sans cesse et suspendu par ce que Barraqué nommait des *"tranches d'oubli"*, des *"développements absents"* qui instaurent une *"continuité alternative"* en sorte qu'ainsi *"la notion de discontinuité prend un nouveau sens"*.[21] Barraqué insistait cependant pour que l'interprète ne force pas le trait, n'accentue pas l'opposition entre continuité sonore et juxtaposition des motifs mais se soucie aussi de faire valoir l'autre aspect du discours de Debussy soit la *"discontinuité dans la sonorité"*[22] et la *"pulvérisation sonore"*[23] afin de mieux relever la dimension de *"progression continuelle"*[24] et de *"chaîne sans fin"*[25] de ce discours.

4 - le développement ne tend plus à une totalisation finale, à une unité synthétique qui parachève l'œuvre ; d'où cette problématique de la "forme ouverte" chez Barraqué. Mais alors, quelle peut, quelle doit être la fin d'une œuvre ? Il ne semble pas que, sur ce point, Barraqué ait élaboré des réponses convaincantes. On sait que Debussy pratiquait souvent la forme en arche ou d'autres formes basées sur le retour rythmé d'un matériau relativement immuable et passif (ce que Barraqué appelait le *"thème-objet"*[26]). Barraqué reste ici à la fois plus tendu et plus ouvert ; il est vrai que son obsession de la mort peut se projeter en une problématique de la fin de l'œuvre : doit-on penser la fin d'une œuvre dans la métaphore de sa mort ? Une certaine interprétation du silence conclusif de sa *Sonate* pour piano y incline, faisant comme si l'œuvre devait nécessairement s'achever par épuisement de ses capacités naturelles à proliférer. Telle ne sera pas mon hypothèse.

"Dans la mesure où il donne une raison d'être au thème, le corrélatif [développement] le conduit à la mort".[27]

Que la conclusion de l'œuvre contemporaine ne soit plus une synthèse parachevante incline, il est vrai, à la saisir comme instant de mort mais il n'y a là, à mon sens, nulle proposition générale s'il y a bien là déclinaison possible d'une névrose. On peut d'ailleurs constater que l'obsession compositionnelle du point où conclure l'œuvre incline naturellement à une vision "à reculons" de la forme musicale, telles ces hagiographies où l'intelligence d'une vie se propose en ordonnant les faits à partir de la fin. S'il est vrai que l'**appréhension** de la forme musicale

21. Seuil p. 169.
22. Seuil p. 161.
23. Seuil p. 152.
24. Seuil p. 147.
25. Seuil p. 148.
26. Seuil p. 154, 181 ; CNRS p. 93.
27. "Debussy ou la naissance d'une forme ouverte".

contemporaine ne puisse plus se donner qu'a posteriori, ceci n'implique pas que sa **compréhension** suive cette même voie rétrospective et oblige à une conception finaliste et en fin de compte morbide de l'œuvre. Sartre a ironiquement instruit cette attitude face à la mort : "La mort était mon vertige. (...) En l'identifiant à la gloire, j'en fis ma destination. (...) Pour ôter à la mort sa barbarie, j'en avais fait mon but et de ma vie l'unique moyen connu de mourir. (...) Je choisis pour avenir un passé de grand mort et j'essayais de vivre à l'envers. (...) Voilà le mirage : l'avenir plus réel que le présent. Cela n'étonnera pas : dans une vie terminée, c'est la fin qu'on tient pour la vérité du commencement.[28]

"Il faudrait citer l'apparition chez Debussy de notions très nouvelles et que l'on retrouve d'ailleurs dans les techniques actuelles : ainsi, cette différenciation entre la note-ton (considérée en tant que degré) et la note-son (utilisée en tant que sonorité, en dehors de toute relation)".[29]

Barraqué propose une nouvelle distinction qui, je crois, permet d'avancer dans la compréhension de sa logique du développement. Chaque note se trouve porteuse d'une double identité : la note-son (qui renvoie au matériau sonore) et la note-ton (qui renvoie à la matière écrite). La question du développement va se nourrir de cette scission car chaque face de la note est l'"autre" de l'autre face en sorte que le jeu de cette contradiction ouvre à un devenir. Cette distinction rejoint d'autres polarités, que ce soit celle du timbre et du rythme, celle de la topologie et de l'algèbre et même celle de la perception et de l'écriture. C'est dire que la distinction que propose Barraqué ne se présente pas comme une nouveauté pratique de la musique du XX^{e} siècle mais plutôt comme la conscience nouvelle d'une ancienne pratique.
On voit cependant que la prise de conscience de cette faille va rejaillir sur la problématique du développement : comment en effet synthétiser une telle disjonction ? Le développement ne se trouve-t-il pas alors condamné à l'alternance infinie entre deux modes d'être, enfermé dans le "ou bien... ou bien..." de Kierkegaard, à l'opposé d'une totalisation hegelienne ? On discerne que pointe ici ce tragique contemporain dont Barraqué est sans doute une figure musicale éminente. Et cette disjonction tragique, n'est-ce pas le problème même de sa musique, problème qui se trouve ramassé dans cette seconde partie de sa *Sonate* lorsque l'alternance des deux modes de développement bute sur une impossible synthèse pour ne plus tracer d'horizon que celui d'un silence.

28. *"Les mots"* p. 162 à 169. Gallimard.
29. CNRS p. 93.

"La note-son est généralement une note longue sur le plan de la durée comme on la trouvera dans le phénomène sériel. (...) Une note a plusieurs réalités en tant que note-ton et une seule réalité en tant que note-son".[30]

Dès ses premières œuvres, Barraqué travaille sur cette opposition (et cela, même si cette formulation lui est bien postérieure). Il est en effet patent que dans sa Sonate pour piano les hauteurs gelées de la première partie (et tout spécialement le couple ré-fa des premières sections) fonctionnent comme notes-sons (de-même que le sol dièze relevé par A. Hodeir dans le second chant de *Séquence*).
Dans ces deux œuvres, Barraqué reste cependant, quant au travail sur la note-ton, confiné à un cadre dodécaphonique relativement classique. C'est bien sur là une source de contradictions internes à son propos ; aussi Barraqué va-t-il tenter ensuite de lever cette difficulté en inventant un nouveau maniement de la note-ton.

"Plus qu'un autre artiste, le musicien ne peut concevoir son art que par la technique : le sens de l'œuvre est déterminé par sa rhétorique. (...) Tout doit donc, en dernier ressort, se justifier et se prouver par la technique".[31]

Barraqué va tenter de modifier l'ordre dodécaphonique par le moyen d'une nouvelle technique qu'il appellera "séries proliférantes". De quoi s'agit-il ? Une série est une permutation du total chromatique, soit un nouvel ordre obtenu à partir de l'ordre "naturel" (chromatique) des 12 sons. Classiquement, on fait équivaloir 48 séries différentes, celles qui sont obtenues par renversements, rétrogradations et transpositions en sorte qu'on parlera des 48 présentations variées de la même série. La logique de cette équivalence est de s'attacher à l'ordre des intervalles posés par la série en constatant qu'il est un invariant de ces différentes transformations. Ainsi les différentes formes de la série ont des hauteurs différemment ordonnées alors que les intervalles ont une structure d'ordre immuable ; par exemple la seconde majeure, qui apparaît entre les 5e et 6e notes (mi et ré) de la série d'*Au-delà du hasard* (série donnée un peu plus loin), apparaîtra toujours encadrée d'une tierce mineure et d'une tierce majeure, ascendantes ou descendantes, et ce quelque soit la présentation retenue de la série.
Cette invariance est devenue pour Barraqué une rigidité insupportable ; il en parlera (Cf. A. Hodeir) comme d'une *tonalité sérielle*. Pour échapper à ce carcan, Barraqué va imaginer de

30. CNRS p. 95.
31. *"Des goûts..."* p. 21.

développer l'ordre sériel lui-même, de le faire proliférer. Où va-t-il trouver une part d'altérité, nécessaire au développement de la série ? : Dans l'ordre dodécaphonique qui va, lui aussi, être scindé. On partira pour cela de la constatation triviale : l'ordre de la série est produit par permutation de l'ordre "naturel" (celui, ascendant par exemple, de l'échelle chromatique). Prenons un exemple et partons de la série d'*Au-delà du hasard* que j'inscris au moyen des lettres de l'alphabet :

C Ab G Db E D Bb Eb B F Gb A

Cette série est, par définition, une permutation de l'ordre chromatique naturel que je noterai arbitrairement à partir d'un La :

A Bb B C Db D Eb E F Gb G Ab

On peut alors faire travailler un ordre sur l'autre (soit faire le "produit" de ces deux ordres) en engendrant une troisième série par répétition de l'opération qui fait passer de la série "naturellement" ordonnée à la série particulière. On retient ainsi l'opération qui associe un Do (C) à un La (A), un La bémol (Ab) à un Si bémol (Bb),... si bien que cette opération, appliquée sur la 2e série, en engendre une 3e. On peut encore répéter l'opération et engendrer une 4e série... Voici le tableau de ces séries proliférantes :

Ordre 0 :	A	Bb	B	C	Db	D	Eb	E	F	Gb	G	Ab
Ordre 1 :	C	Ab	G	Db	E	D	Bb	Eb	B	F	Gb	A
Ordre 2 :	Db	A	Gb	E	Eb	D	Ab	Bb	G	B	F	C
Ordre 3 :	E	C	F	Eb	Bb	D	A	Ab	Gb	G	B	Db
Ordre 4 :	Eb	Db	B	Bb	Ab	D	C	A	F	Gb	G	E
Ordre 5 :	Bb	E	G	Ab	A	D	Db	C	B	F	Gb	Eb
Ordre 6 :	Ab	Eb	Gb	A	C	D	E	Db	G	B	F	Bb
Ordre 7 :	A	Bb	F	C	Db	D	Eb	E	Gb	G	B	Ab

Il est clair qu'entre deux séries d'une telle famille il n'y a plus d'invariants simples en matière d'intervalles ; l'invariant porte strictement sur **l'opération** qui associe deux séries consécutives et non plus sur les séries elles-mêmes. Cet invariant est à priori inaudible ; c'est un pur invariant des notes-tons. Cependant, que constate-t-on ? Cette combinatoire engendre des notes-sons car elle produit des hauteurs qui s'avèrent invariantes dans les différents ordres successifs. C'est ici le cas

particulier du Ré (D), immuablement 6e note de chaque série à raison de ce qu'il l'était déjà dans les deux premières. Plus précisément cette prolifération aboutit à une partition du total chromatique en trois sous-ensembles ordonnés : (D) ; (F B G Gb) ; (A C Db E Eb Bb Ab) ; et l'on verrait que la 6e note de chaque série (on pourrait obtenir ici 28 séries différentes avant de retomber sur la première) appartiendrait toujours au premier sous-ensemble (elle serait toujours un Ré) quand les 3e, 9e, 10e et 11e notes appartiendraient toujours au deuxième sous-ensemble... Cette partition des 12 sons est alors ce qui définit spécifiquement cette prolifération ; il est clair qu'elle eut été toute différente si j'avais retenu d'indexer l'ordre chromatique "naturel" en commençant par un Do.

"Il n'y a pas un divorce entre la rhétorique et l'expression : c'est la même chose. Un grand compositeur est d'abord un grand technicien".[32]

Barraqué opère quant à lui en partant de deux présentations différentes d'une même série plutôt qu'en utilisant l'ordre chromatique "naturel" ; peu importe pour notre démonstration. Je redonne cependant le tableau complet auquel on aboutit en opérant sur les deux séries utilisées par Barraqué (cf. l'article d'Hopkins) :

Ordre 0 :	C	Ab	G	Db	E	D	Bb	Eb	B	F	Gb	A
Ordre 1 :	A	C	Db	G	Eb	Ab	E	D	F	B	Bb	Gb
Ordre 2 :	Gb	A	G	Db	D	C	Eb	Ab	B	F	E	Bb
Ordre 3 :	Bb	Gb	Db	G	Ab	A	D	C	F	B	Eb	E
Ordre 4 :	E	Bb	G	Db	C	Gb	Ab	A	B	F	D	Eb
Ordre 5 :	Eb	E	Db	G	A	Bb	C	Gb	F	B	Ab	D
Ordre 6 :	D	Eb	G	Db	Gb	E	A	Bb	B	F	C	Ab
Ordre 7 :	Ab	D	Db	G	Bb	Eb	Gb	E	F	B	A	C

La liste est ici complète : une nouvelle répétition de l'opération ferait revenir à l'ordre 0 initial ; il faut remarquer que ce type de produit n'est pas commutatif c'est-à-dire que la multiplication de l'ordre 0 par l'ordre 1 ne donne pas le même ordre que le produit de l'ordre 1 par l'ordre 0. La série, produit inverse de l'ordre 0 par l'ordre 1, serait en effet la suivante :

Ab D Db G Bb Eb Gb E F B A C

32. "Propos impromptu"

Le point significatif de cette technique est qu'il lui faut, au départ, deux ordres et que ces deux ordres sont obtenus par division de l'ordre dodécaphonique initial. Plus exactement, l'idée est que tout ordre dodécaphonique (ordre noté ici n° 1) se supporte d'un ordre implicite n° 0 (en amont) en sorte que ce qu'il expose comme ordre apparemment unique s'avère le produit d'une loi (d'ordre) antérieure et d'une loi seconde (de permutation). Le résultat important de cette technique est alors le partage de la série en réservoirs disjoints, en régions stables par delà la variété des séries ainsi engendrées.
On a là un procédé de développement qui opère sur la matière écrite (il est patent que ce travail nécessite le support de l'écriture et demeure globalement opaque pour l'oreille) mais qui produit en même temps une polarisation du matériau sonore : le développement d'un ensemble de notes-tons engendre des agrégats de notes-sons.

"La série, en se projetant dans tous les éléments du domaine à créer, engendre un monde autogène, tournoiement dans ce circuit fermé dont tout le principe se retrouve dans l'organisation de la plus petite des composantes de l'œuvre".[33]

On peut remarquer l'étroite parenté de ces opérations avec celle que pratique Messiaen dans le cadre de ce qu'il appelle "les permutations symétriques". Il s'agit très exactement de la même technique mais Messiaen la pratique à propos des durées là où Barraqué la réserve aux hauteurs. Cependant Messiaen l'utilise à de toutes autres fins. La préoccupation de Messiaen n'est pas la production de polarisations ; d'ailleurs il opère sur des séries quantitativement beaucoup plus importantes (32 durées différentes : de la triple croche à la ronde) en sorte que la réapparition d'une même durée à une même place ne peut engendrer de phénomène perceptible (équivalent à la note-son de Barraqué).
Messiaen a un objectif qui lui est propre : il désire limiter la prolifération de son champ combinatoire ; en effet, appliquée aux séries dodécaphoniques, cette technique en réduit le nombre pour ne constituer de familles que de 60 (soit 3 x 4 x 5) séries au maximum ; ce qui intéresse Messiaen est ainsi apparenté à ce qui l'intéresse dans d'autres techniques et qu'il nomme "le charme des impossibilités" ; cela consiste en deux choses : borner, par exclusion d'objets, une prolifération trop débridée et centrer les êtres musicaux retenus. Messiaen arrive aux deux objectifs d'un seul geste car il choisit d'exclure les êtres non centrés pour ne conserver que "les modes à

33. *"Rythme..."* p. 73.

transposition limitée" et les "rythmes non rétrogradables".[34] Il y a chez Messiaen une poétique prégaliléenne, une vision d'un monde fini et centré qui réserve à Dieu l'attribut d'infinitude et la place de point fixe. On sait[35] que la décision moderne sur la Nature conjoint une décision sur son infinitude et sur son absence de centre. Messiaen est au plus loin de cette vision du monde.

Il est frappant de constater qu'un même technique sert, dans le cas de Messiaen, à limiter un domaine combinatoire pour mieux centrer ses composantes autour de leur milieu et, dans le cas de Barraqué, à multiplier la prolifération pour mieux scinder l'ordre qui la régit. Plus essentiellement, une même technique sert au premier à juxtaposer et superposer des objets statiques clos sur eux-mêmes, au second à développer des êtres intérieurement partagés selon leur loi de composition.

"Pas un instant qui puisse devenir figuratif. Impossible les moments, ces moments traversés par l'éclair".[36]

Je ne voudrais pas masquer les réserves que m'inspire pourtant cette technique des séries proliférantes. Cette technique reste d'abord, dans le maniement qu'en fait Barraqué, enfermée dans le cadre du dodécaphonisme. Ce n'est pas qu'il faille, à mon sens, nécessairement récuser l'échelle dodécaphonique des hauteurs mais c'est plutôt pour constater que les autres compositeurs sériels de sa génération (Berio, Boulez, Stockhausen,...) ont, dès les années 50, préféré travailler sur des séries de 5, 6 ou 13 sons quand Barraqué restait pétrifié autour du chiffre 12. Il y a là une crispation qui n'a pu que freiner son travail de composition.

Cette technique, de plus, fait à mon sens la part trop belle à la combinatoire. Elle redécouvre intuitivement les propriété mathématiques de l'analyse combinatoire des permutations (leurs points fixes ou invariants, leur ordre, leur inverse, leur décomposition en un produit de cycles disjoints,...)[37] (cf. l'article d'A. Riotte) mais, ce faisant, tend à y perdre son sens musical. Il est d'ailleurs significatif qu'aujourd'hui se réclament avant tout de Baraqué les compositeurs qui sombrent dans le délire combinatoire, dans la manipulation autonormée de la matière écrite hors de toute conséquence perceptible (sur le matériau sonore). Cette tendance autarcique de l'écriture, si elle fut nécessaire dans les années 50, ne peut aujourd'hui que se répéter en farce[38] et ce n'est pas le pathos et la boursouflure auxquels inclinent sans retenue les adeptes

34. Ces êtres sont centrés en un sens précis et limité : au sens où ils comportent une symétrie intérieure, qui inscrit donc les contours d'une place médiane ; remarquons d'ailleurs que Messiaen décide de presque toujours figurer ce milieu : lorsqu'il ne serait qu'implicite (parce que le nombre d'éléments est pair), Messiaen rassemble les deux éléments centraux en sorte qu'il présentifie ainsi la place centrale. On voit que Messiaen assimile alors le centre, point fixe d'une transformation, au simple milieu d'une disposition symétrique.

35. Cf. *"Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques"*. Michel Serres : troisième partie, chapître 1, pages 647 et suivantes ; PUF 1968.

36. "Chant après Chant".

37. Cf. *"Analyse Combinatoire"* par Louis Combet. Tome II, chapître 6 ; PUF 1970.

38. *"Premières pierres"* François Leclère ; Edition Michel de Maule 1987.

d'un "héritage" barraquéen qui pourront en dissimuler la nature.

Il y a, je crois, chez Barraqué inadéquation entre son souci d'un développement moderne et l'usage principal pour ce faire d'un vecteur combinatoire. S'il y a un échec de Barraqué je le verrai en ceci : le développement musical contemporain ne peut être le produit d'une simple combinatoire, non qu'il lui soit entièrement étranger (et qu'il faille développer selon le seul instinct auditif) mais plutôt que le développement ne puisse trouver son principe dialectique de devenir dans la seule scission d'une loi d'ordre. Car de quoi s'agit-il au juste dans cette technique des séries proliférantes si ce n'est de la distinction puis du réappariement de deux ordres ? Or le développement ne peut être produit par une construction combinatoire qui croirait maîtriser l'engendrement de la note-son à partir de la note-ton. Le principe moderne du développement ne peut que partir d'un Deux donné à priori, le Deux du ton et du son, le Deux de deux modes de cohésion différents, de deux logiques hétérogènes de consistance qui s'entrechoquent et non pas se concilient.

"Une clé préétablie, nécessairement abstraite (puisque ne devant appartenir à aucun domaine particulier) donnera un sens à chacun des éléments [du phénomène sonore] et à leur relation. Ce rapport, cette clé, source de vie rationnelle de la construction sonore, (...) n'est autre que la série".[39]

Je poserai qu'une série particulière, quelle qu'en soit la nature, ne peut être tenue pour une "idée musicale". Une série est en effet un ensemble de rapports abstraits, aisément figurable en un ordre et des chiffres, quand une idée musicale est nécessairement concrète c'est-à-dire tressée d'intentions sonores. Si ce qui se développe est l'idée musicale, alors la série n'en peut tenir lieu mais doit se cantonner, au mieux, à en structurer le développement. Sur ce plan des rapports entre "le système et l'idée", la technique des séries proliférantes reste d'une relative indécision.

"Seule la mer des silences...".[40]

Si le non-être d'un être musical ne peut se réduire au silence ni à l'autre loi qu'il porte intérieurement, on peut dire que Barraqué est celui des compositeurs de l'immédiat après-guerre qui fut le plus tragiquement déchiré entre ces deux impasses du développement : entre une Altérité du matériau sonore qui

39. *"Rythme..."* p. 48.

40. "Chant après Chant".

serait le silence, point à l'infini de l'attention auditive, et une altérité de la matière écrite qui serait le double intérieur de toute loi de permutation. La *Sonate* pour piano, bien qu'antérieure à cette invention, exprime assez bien, entre ses deux parties contrastées, cette disjonction alternante.

"La musique, c'est le drame, c'est le pathétique, c'est la mort. C'est le jeu complet, le tremblement jusqu'au suicide".[41]

Par-delà son idéal classique et proche en cela du romantique Schubert, Barraqué propose bien souvent une musique faite de présents enchaînés beaucoup plus que d'un devenir implacable. On trouve ainsi dans *Séquence* de fréquentes plages statiques, périodes de latence qui valent en soi, comme instants clos sur eux-mêmes et non seulement comme interludes fonctionnels. On rencontre cette même qualité de suspension en ces gestes épars de la seconde partie de la *Sonate* pour piano mais également en ces mélodies inopinées du *Concerto* pour clarinette. Ce mode d'existence du temps, constitué en contiguïté d'instants, ayant pour principal horizon, pour point ultime de résolution la mort, apparente la poétique de Barraqué à celle d'Hermann Broch.
La mort de Virgile fut, comme l'on sait, la grande rencontre littéraire de Barraqué qui inspira les vingt dernières années de son existence. Il n'est que de lire ce texte pour que s'impose la parenté entre les deux œuvres dans cette quête lyrique d'une unité retrouvée, d'un "point de fermeture du cercle" qui soit "point de présence unique"[42], d'un instant-centre où fin et commencement s'étreignent "en une simultanéité qui ne demande rien au développement temporel"[43]. Il y a une très grande adéquation chez Broch entre cette attente et une rhétorique faite de longues phrases enroulées sur elles-mêmes, sorte de diversité répandue en quête de sa propre unité, où chaque phrase, long paragraphe, petit cercle noué de réflexivités, chaque concept se bouclant sur lui-même, concept du concept, idée de l'idée, chaque instant expansif posé comme jalon de l'expérience-limite du néant central, soit une approche fascinée de cette mort qui s'affirme le point de recollection enfin trouvé. Il est frappant de retrouver sous la plume de Barraqué des propos si voisins qu'on pourrait bâtir une lecture simultanée de leurs écrits en une sorte d'invention à deux voix, dans cette logique polyphonique qu'affectionnait le compositeur et qu'il utilisa lui-même pour composer le texte littéraire de sa cantate *Chant après chant.*

41. "Propos impromptu"
42. M. Blanchot : *"Le livre à venir"* p. 177 ; Gallimard 1959
43. id. p. 179
44. Correspondance de 1969, citée dans l'article de R.M. Janzen

"Avant d'être un buste, je voudrais aussi être une homme"[44]

Il y a dans la poétique déclarée de Barraqué une empreinte romantique indéniable. On trouve en effet dans ses propos comme sous la plume des frères Schlegel, de Novalis et de Schelling[45] la même "religion de l'art" où l'"artiste-prêtre" médiatise le rapport de l'humanité à l'absolu au prix de son propre sacrifice, la même conception de la création esthétique comme auto-production exemplaire du Sujet, comme activité suprême de la raison, la même vision de l'œuvre d'art comme "organon" à la fois complet, autocentré et ouvert, sans cesse inachevé.
Il serait réducteur de ne voir, en cette rémanence romantique de Barraqué, qu'une désuétude ; ce serait très exactement un contre-sens, s'il est vrai qu'il n'y a pas de fin possible du romantisme puiqu'il en va de son essence d'inachever l'époque qu'il a inaugurée[46].
Par de nombreux traits, Barraqué s'apparente à Schubert : ne retrouve-t-on pas chez lui cette fascination pour Beethoven, pour un développement classique saisi désormais nostalgiquement, comme un idéal en surplomb plutôt qu'intégré en l'actualité des temps en cours ? Cette focalisation sur Beethoven conduit Barraqué à faire la double impasse conjointe de J.S. Bach et de Wagner se dépossédant ainsi de la possibilité même d'une histoire du développement musical.
Loin d'aboutir en la vaste synthèse attendue, projet qui n'était en vérité que l'effet du mythe d'une unité originaire perdue qu'il s'agirait de retrouver (en sorte que l'avenir s'y dessine nécessairement comme reconquête d'un passé), Barraqué a semble-t-il vécu de plus en plus douloureusement le partage entre ce rêve d'unité et le réel d'une disjonction insuturable qui pourrait être pour lui celle de l'alternative : ou bien Beethoven, ou bien Debussy. Les romantiques n'avaient-ils pas aussi visé la possibilité d'un classicisme dans la modernité, souhaitant par là échapper à leur dilemme : ou bien la Grèce, ou bien Rome ?

Si Barraqué était romantique, ce n'était pas seulement dans sa vision de l'art et du monde, dans son idéologie mais également dans sa musique. L'instant suspensif qui interrompt les poussées de développement n'est-il pas tel le fragment romantique "détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson"[47], fragment dont les romantiques ont fait leur "genre" par excellence ? Le moment musical singulier où le timbre éclot d'une combinatoire n'est-il pas aussi le temps du "Witz", de ce trait d'esprit fulgurant, "réunion d'hétérogènes"?

45. On se reportera à la remarquable étude du romantisme d'Iéna : *"L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand"* par Ph. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy. Seuil. 1978.
46. Cf. *"L'absolu littéraire"* p. 266.
47. id. p. 126.

Et cette trouvaille qui jaillit, mélodie plus que thème, timbre plus que rythme, n'est-elle pas condamnée à ne jamais se développer mais seulement à rejaillir et s'enchaîner aux trouvailles semblables ?
Le fragment et l'inacomplissement sont bien des marques capitales de l'œuvre de Barraqué. Il est symptomatique que sa vocation de compositeur ait surgie à la lumière de la *Symphonie inachevée* de Schubert ; il est encore plus frappant de constater que la grande œuvre de son existence, *la mort de Virgile,* reste parcellaire et incomplète : l'ampleur démesurée du projet initial (un système de parties-fragments divisé en cinq Livres dont treize pièces pour le seul deuxième Livre) indique d'ailleurs bien qu'il n'y a eu nul accident en cet inachèvement mais qu'il en allait de l'essence même du projet de Barraqué que cette Œuvre comporte plus de pans esquissés que de fragments réalisés. A l'évidence le désir de Barraqué était que son Œuvre nous parvienne ainsi en jachères et se présente à nous telle une architecture en ruines. L'essence du genre poétique romantique n'est-elle pas selon F. Schlegel "de ne pouvoir qu'éternellement devenir et jamais s'accomplir" ?[48]

"On devra admettre l'élasticité ou les métamorphoses de la vérité musicale".[49]

Qu'on me permette de terminer sur cet ultime "Witz" : il en allait d'une attention au souci de Barraqué que les réflexions de cet article se déploient au rythme d'une fragmentation, s'inscrivant en la forme d'un de ces recueils d'"idées" ou de "fragments critiques" qu'affectionnaient les romantiques plutôt qu'en celle d'un développement classique, impétueux et volontaire.

48. id. p. 112.
49. "Des goûts..." p. 21

BARRAQUÉ ET L'IDÉE SÉRIELLE[1]

Bill HOPKINS

1. L'article qui suit est la traduction de la seule première partie de l'article de Bill Hopkins intitulé "Barraqué and the Serial Idea", et paru dans "Proceedings of the Royal Musical Association", vol. 105 (78-79), 13-24 (Oxford University Press). Nous avons renoncé à en traduire la seconde partie qui consistait en une analyse de la *Sonate pour piano*, objet d'une étude approfondie dans ce même numéro spécial d'Entretemps.
2. Jean Barraqué, "Propos impromptu", *Le courrier musical de France* (1969), 75-80, dont sont tirés les détails qui vont suivre sur l'évolution du compositeur au début de sa vie.
3. Entretien radiophonique avec Florence Mothe (enregistrement de l'ORTF, 30 avril 1969).
4. Jean Barraqué, op. cit., 79 : voir aussi *Le temps restitué*, section IV.

La découverte de Schubert et de Beethoven fut à l'origine de la vocation de compositeur de Jean Barraqué. Lui-même date sa "conversion" de 1940[2] ; il avait douze ans et jusque-là, ni sa pratique du piano et du violon ni l'exercice quotidien du chant à l'école n'avaient pu le détourner de sa vocation initiale, la prêtrise. Un de ses professeurs lui fit alors entendre un enregistrement de la *Symphonie Inachevée :* aussitôt il se sentit consumé d'un enthousiasme obsessif pour la musique. Il fait mention de trois autres œuvre dont il prit connaissance par lui-même : la *Sonate Arpeggione,* la *Symphonie Pastorale* et la *Missa Solemnis.* Il éprouva dès cette époque le désir ardent de suivre la voie des grands maîtres ; il recopiait les œuvres symphoniques majeures et s'en inspirait pour ses premiers essais de composition. A quinze ans, selon ses dires, il se figurait le compositeur comme quelqu'un qui écrit la *Missa Solemnis.* Cette œuvre devait rester une de ses références, de même que Schubert fut toujours à ses yeux "le plus pur des musiciens"[3]. Il n'eût pas été concevable qu'il écrivît des *Bagatelles* ou des *Moments Musicaux,* pièces qui lui seraient apparues trop suffisantes à elles-mêmes, trop "achevées". De fait, il était requis par ce qu'il nommait "l'inachèvement sans cesse"[4] : à concevoir la pensée créatrice comme un *continuum,* aucun acte créateur ne pouvait être tenu pour achevé.

Barraqué en vint aussi à révérer Bach et à aimer Mozart, et ses études avec Jean Langlais d'abord (à partir de 1944), puis avec Olivier Messiaen (à partir de 1948) contribuèrent grandement à aiguiser son sens de la perspective historique. Les découvertes les plus déterminantes de ces années furent Debussy et Webern. Leur œuvre lui montra la voie la plus riche de promesses – pour employer ses propres termes : la plus authentique – vers la musique "perpétuellement inachevée" des formes ouvertes[5]. Ce concept qui nous emble appartenir en propre à notre siècle, commençant au plus tôt avec Mallarmé, Barraqué s'efforça d'en trouver les traces plus avant dans le passé. Pendant plusieurs années, il travailla à une thèse pour le Centre National de la Recherche Scientifique, choisissant pour sujet : "Debussy, ou la naissance d'une forme ouverte" ; il y prévoyait une préface de quelque trois cents pages, contenant une analyse de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, dans laquelle il avait décelé nombre d'éléments ressortissant clairement à la forme ouverte. (La caractéristique la plus évidente à cet égard étant évidemment la parenté entre le *Scherzo* et le *Finale :* mais un important fragment qui nous est resté de l'analyse de Barraqué montre jusqu'à quel point il se proposait de pousser son investigation. En fait, ce fragment est de beaucoup plus étendu que ce qui nous est parvenu de son travail sur *la Mer*, qui devait constituer la plus grande partie de cette thèse)[6].

Toutes les compositions de Barraqué attestent qu'il tenait Webern pour une figure cruciale dans l'évolution vers la forme ouverte, bien qu'il déplorât chez ce compositeur "un académisme quelque peu rigide dans son emploi des formes traditionnelles et des procédés contrapuntiques"[7].L'importance de Webern résidait à ses yeux dans son aptitude à réunir les implications tant techniques qu'esthétiques du principe sériel. Il était typique de la génération de Barraqué dans son ensemble qu'elle regardât comme un fait historique la nécessité de la technique sérielle. Dans son essai titré "Eventuellement", datant de 1952[8], Boulez avait affirmé qu'il n'y avait pas place pour un compositeur qui n'aurait pas éprouvé la nécessité de se confronter au langage dodécaphonique : Barraqué fit écho à cette déclaration en écrivant dans "Résonances privilégiées" : "Objectivement, constatons que ceux qui n'ont pas admis ou assimilé la pensée sérielle se sont condamnés au silence"[9]. A la fin des années quarante, les jeunes compositeurs gravitaient autour de Webern plutôt qu'autour de Schœnberg et de Berg ; à leurs yeux comme à ceux de Barraqué, Webern était le seul à avoir appliqué des principes logiques abstraits non seulement aux hauteurs, mais aussi, par association, à la structuration du rythme, de la dynamique et du timbre[10]. Les conséquences qu'en tirèrent certains des compositeurs majeurs de cette époque sont bien connues. Non seulement un principe unique, mais aussi une unique méthode organiserait les quatre paramètres de la musique, garantissant l'unité de l'œuvre en homogénéisant le processus de la composition. On affecterait à chaque paramètre une séquence de valeurs unitaires : il devrait normalement y avoir douze de ces valeurs pour chaque paramètre, de sorte qu'une seule série puisse gouverner l'entière facture musicale.

Comme le montre son article "Rythme et développement"[11], Barraqué épouvait un vif intérêt pour les méthodes dont usaient certains de ses contemporains pour organiser les paramètres autres que les hauteurs. Cet article date de la période pendant laquelle il travaillait au studio de *musique concrète* à Paris ; l'*Etude* qu'il composa au magnétophone en 1954 fait usage de la "division arithmétique des sons"[12] qu'autorisait le montage sur bande, produisant une série de durées précisément différenciables. Cette pièce révèle une démarche similaire dans l'organisation de la dynamique et du timbre. En même temps, il est évident que toute application stricte du principe de la sérialisation eût été étrangère à ses conceptions de la composition. L'usage d'une série unique – qu'il s'agît de douze hauteurs, de douze durées, de douze niveaux d'intensité ou de douze timbres – produisait un vocabulaire limité que l'application des principes sériels de transposition, de rétrogradation et de renversement épuiserait rapidement. Plus encore, la rigidité académique de Webern se voyait simplement remplacée par une rigidité du schéma prédéterminant à la fois le champ sonore et le déroulement musical. Ni l'évolution continuelle que demandent les formes ouvertes, ni la possibilité constante d'intervention créatrice qu'elle permet ne pouvaient y intervenir. "Dans la musique sérielle", écrivait Barraqué, "où il était facile d'établir le déroulement d'une œuvre depuis le commencement en prévoyant des possibilités qui ne pouvaient au mieux qu'être indifférentes, il était urgent d'appeler l'imagination à l'aide".[13].

C'est justement parce qu'il avait toujours été un ennemi déclaré des aspects déterministes de la sérialisation que Barraqué ne ressentit jamais le besoin pressant de compensation qui vers la moitié des années cinquante poussa maint compositeur à s'engager dans la voie de l'indétermination. Il n'était pas de ceux qui admiraient Webern pour la perfection de ses formes ni

5. Jean Barraqué, "Démarches musicales du demi-siècle" (six conversations radiophoniques, 1953, manuscrit (le n° V manquant) en possession de Mme germaine Barraqué), I.

6. Manuscrit et notes diverses (sans date) en possession de Mme Germaine Barraqué. Désormais, nous emploierons l'abréviation "Beethoven" chaque fois qu'il sera fait référence au matériel concernant la *Cinquième Symphonie* de Beethoven (214 pages + notes) ; pour celui qui traite de *La Mer* de Debussy (37 pages, apparemment basées sur des conférences transcrites par André Riotte (31 pages) + diverses notes), la référence sera : *La Mer*.

7. "Démarches musicales du demi-siècle", VI.

8. *Revue musicale,* xxv (1952), 117-148 ; repris dans *Relevés d'apprenti* (Paris, 1966), 147-182.

9. Cahiers de la *Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault,* iii (1954), 32-45.

10. Cf. "Démarches musicales du demi-siècle", VI.

11. *Polyphonie*, ix-x (1954), 47-73.

12. "Rythme et développement", p.73.

13. "Beethoven", p. 205.

pour son habileté à "tailler les diamants"[14]. Il voyait en lui, pres qu'exclusivement, un rénovateur et même un libérateur du langage muscial.[15]. C'est par conséquence directe de la leçon de Webern que Barraqué, bien loin de se sentir assujetti à un système sériel inflexible, jouissait d'une grande liberté d'imagination. Il est pleinement révélateur de sa personnalité qu'il comparât cette liberté à celle de Beethoven. A première vue, un tel sentiment peut sembler paradoxal chez un compositeur qui ne cessa jamais d'adhérer au dodécaphonisme. Cette liberté n'en est pas moins réelle ; elle n'apparaît pas seulement à l'analyse, elle est aussi perceptible à la simple audition.

De tous les volumineux écrits de Barraqué, très peu traitent directement de la théorie et de la technique sérielles. Les sources les plus importantes et les plus révélatrices, abstraction faite des partitions elles-mêmes, sont les projets de composition, les esquisses et l'analyse inédite, en grande partie sous forme de diagrammes, des *Variations opus 27*[16] de Webern. Une grande partie de ses conceptions théoriques à ce sujet peuvent être trouvées çà et là dans sa thèse sur Debussy ou dans une série d'émissions radiophoniques, "Démarches musicales du demi-siècle", datant de 1953. Dans ces dernières en particulier se fait jour l'opinion que l'utilité première du sérialisme — de même que les principes abstraits similaires de composition rythmique qu'on trouve dans les œuvres de Messiaen — est de fournir une base adéquate à la "dialectique musicale"[17]. Ce qui importe dans une telle dialectique est que les relations de hauteurs soient gouvernées par une règle abstraite unique. Dans la musique tonale, ces relations agissaient simultanément sur deux niveaux, le vertical et l'horizontal, chacun ayant une fonction différente — l'un harmonique et diatonique, l'autre thématique et motivique. La "grande découverte" de Schœnberg avait consisté à unifier le vertical et l'horizontal en un discours "étranger aux principes de la tonalité"[18]. Le concept de thématisme y amenait des relations basées entièrement sur des séquences d'intervalles de longueur donnée qui étaient censées conserver leur identité dans n'importe quels transposition, rétrogradation ou renversement. (Ce qui explique que les origines du sérialisme aient pu être décelées dans des œuvres telles que l'*Art de la Fugue* ou la *Grande Fugue*).[19].

Il est important de comprendre que pour Barraqué, alors même que le principe sériel dodécaphonique était basé fondamentalement sur des intervalles dont l'essentielle propriété était de produire une série chromatique complémentaire de douze sons, le système sériel permettait en même temps à

14. Igor Stavinsky, "Geleitwort", ***Die Reihe***, ii (1955), 7.
15. "Beethoven", 205.
16. Walther Kolneder (in ***Anton Webern : Genesis und Metamorphose eines Stils***, Vienne, 1974, p. 187) fait une référence bibliographique erronée à un article intitulé "Essays über Weberns Klaviervariationen" in ***Melos*** (1961).
17. Voir par exemple "Démarches musicales du demi-siècle", I et III.
18. ***La mer***, 8-9.
19. Par Barraqué lui-même dans "Beethoven", 83.

n'importe laquelle de ces notes ou à n'importe quel groupe de notes d'être investis d'un rôle prédominant — d'être placés dans de qu'il appelait une "situation privilégiée"[20] — par l'interaction de deux aspects de la série (voire davantage) entendus ensemble, ou par le fait qu'une série de hauteurs soit affectée d'une structure rythmique produisant une ou plusieurs notes de durée exceptionnelle[21]. Ce phénomène isolait certaines notes de leur fonction intervallique dans le discours musical et leur donnait la signification d'une pure entité sonore ; Barraqué décelait chez Debussy de nombreux exemples caractéristiques de cette distinction entre *note-ton* et *note-son,* mais pensait qu'elle appartenait plus proprement à la pensée sérielle[22]. L'importance spéciale d'une telle note était signalée par l'orchestration, ou encore par un timbre, une intensité, une attaque spécifiques[23]. On en trouve un exemple dans le "thème cyclique" de *La Mer*, que Barraqué interprétait comme une sorte de commentaire de la *note-son* Ut[24] : le timbre et la répétition rythmique de cette note l'isolait en tant que pure sonorité et abolissait ses relations intervalliques et tonales au contexte. Bien entendu, de nombreux exemples comparables pouvaient être trouvés dans les œuvres de Webern, tant sérielles que pré-sérielles. Lorsque cette "situation privilégiée" implique plus d'une note et constitue une verticalisation d'un segment de la série horizontale, elle est décrite comme un *"objet sonore"* — concept qui, selon Barraqué, n'a été formulé clairement qu'avec l'avènement de la *musique concrète*[25]. Les accords de trois et quatre sons qui apparaissent vers la fin du quatrième mouvement de la *Seconde Cantate* de Webern sont des "objets sonores" dans ce sens ; notons qu'au troisième et dernier d'entre eux est alloué le privilège supplémentaire d'être répété dans des instrumentations, et avec des durées et des attaques différentes. Barraqué se référait à la faculté du compositeur de créer des "situations privilégiées" quand il affirmait : "Il est donc possible d'arriver à une conception de la musique qui tienne compte malgré tout de la perception"[26]. Un sérialiste strict eût été enclin à rejeter *a priori* certaines situations lui paraissant trop chargées de réminiscences historiques ; ainsi des accords parfaits. Dans la musique de Barraqué, comme dans le *Quatuor opus 28* de Webern[27], de telles figures sont susceptibles de voir le jour à l'égal de n'importe quelle autre configuration mélodique ou harmonique.

Pour lui, Webern était le compositeur qui était allé le plus loin dans la voie qui menait à l'écriture "athématique". Le principe

20. "Beethoven", 83-84.
21. Ibid.
22. Jean Barraqué, "Debussy, ou l'approche d'une organisation autogène de la composition", ***Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle***, éd. E. Weber (Paris, 1965), 83-95.
23. "Beethoven", 84.
24. Jean Barraqué, ***Debussy*** (Paris, 1963), 52.
25. "Démarches musicales du demi-siècle", VI.
26. "Beethoven", 84.
27. Voir mesure 8-9, etc, du second mouvement de l'œuvre, et cf. Boulez, ***Penser la musique aujourd'hui*** (Paris, 1963), 52.

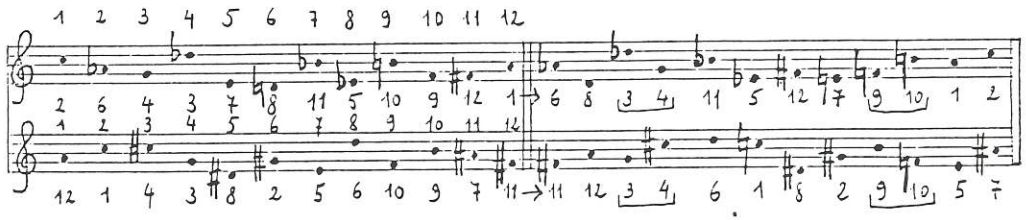
fondamental du thématisme est la création d'identités fixes par l'association invariante de constantes issues d'au moins deux paramètres musicaux - ordinairement les hauteurs et le rythme. En gros, on peut considérer le thème comme l'association d'une séquence mélodique avec une séquence rythmique. (Parfois, des constantes harmoniques, dynamiques, de timbre, ou autres encore, peuvent entrer en jeu). Pour casser le thématisme, le compositeur se voit obligé de dissocier momentanément ces éléments avant de les recombiner en associations constamment variées[28]. Ainsi, chaque paramètre peut être organisé de manière cohérente et interférer librement avec les autres. Telle était la base de la dialectique sérielle à laquelle l'avait amené la refonte du langage musical opérée par Webern[29]. Bien que dans l'optique de Barraqué Webern n'eût pas entierement réussi à se soustraire au thématisme, il avait franchi un pas décisif en substituant des figures rythmico-mélodiques aux thèmes[30]. Barraqué, en analysant Webern[31], montre que les éléments qui interagissent avec la série de hauteurs dans les *Variations opus 27* sont conçus comme des cellules rythmiques qui se différencient non seulement par des variations de durée, mais aussi grâce à des figures caractéristiques par la courbe mélodique, la densité verticale et l'attaque. D'autres éléments d'organisation décelés dans l'œuvre incluent la dynamique et même l'alternance entre les deux mains de l'exécutant.

Il est évident malgré cela que la technique de Webern ne pouvait convenir à Barraqué. Dans son analyse de la *Cinquième Symphonie,* il exposait clairement son point de vue : "Beethoven n'aurait jamais pu se satisfaire du langage sériel tel qu'il est employé par Webern ou les néo-weberniens. Ce n'est pas que son écriture manque de rigueur, mais plutôt qu'en vertu de sa puissante imagination cette rigueur est en état constant d'évolution... Un compositeur comme Webern s'entoure de précautions, s'enferme dans certaines normes ; Beethoven avait une immense intuition, mais elle était si sûre qu'il ne se trompait jamais, comme nous pouvons le prouver par l'analyse[32]". On ne pouvait attendre d'un compositeur pour qui la musique commençait avec Schubert et Beethoven qu'il adhérât au "néo-webernisme". En premier lieu, il introduisit la variation rythmique (basée sur la technique de Messiaen) dans la construction de ses cellules. Il voyait dans cette technique une méthode pour greffer des "circuits ouverts" sur des "circuits fermés", matériau brut que travaillent tous les sérialistes[33]. Ensuite, dans toutes ses œuvres à l'exception de la *Sonate pour piano,* il

28. "Rythme et développement", 47-48.
29. "Démarches musicales du demi-siècle", I.
30. "Démarches musicales du demi-siècle", VI.
31. Manuscrit, notes et diagrammes en possession de Mme Germaine Barraqué.
32. "Beethoven", 178-179.
33. "Rythme et développement", 70.

utilisa plus d'une série de hauteurs. Dans ses dernières œuvres composant *La mort de Virgile*, ses séries étaient générées par le moyen de ce qu'il appelait "interpénétration et automultiplication des matrices sérielles[34].

La prolifération des séries – comme on en vint à la nommer – ne repose pas sur des intervalles mais sur l'ordonnancement des hauteurs elles-mêmes. On affecte chaque note de la série d'un numéro (de I à 12) ; l'ordre dans lequel ces notes apparaissent dans une autre série (ou dans une transposition renversée de la première) est rapporté à l'ordre original, créant une nouvelle permutation des nombres. Cette permutation peut alors être appliquée à la première série, générant ainsi une troisième série ; de même si cette dernière est rapportée à l'ordre initial, on obtient une nouvelle collection de nombres. Chacune de ces opérations peut s'effectuer dans les deux sens (c'est à dire de la série A à la série B aussi bien que de la série B à la série A, etc.). Dans l'exemple ci-dessous la première série est tirée de ... *au-delà du Hasard ;* en dessous de celle-ci figure son renversement en mouvement rétrograde. Les deux autres séries sont obtenues à partir de la numérotation inscrite *au-dessous* des notes des deux premières – numérotation provenant de la relation des nombres figurant *au-dessus*. La numérotation de la partie droite de la figure montre comment apparaît une nouvelle série en relation avec les nombres inscrits au-dessus des deux premières.



34. Plans et esquisses de composition de ... *au-delà du Hasard,* en possession de la Bibliothèque Nationale, Paris (sans numéro de catalogue) ; pour une explication des bases mathématiques de ce procédé, voir André Riotte, "Jean Barraqué ou le dépassement du combinatoire", in *Dossier Jean Barraqué* (Paris, 1974).

Dans cet exemple, seule une prolifération limitée serait possible : les deux nouvelles séries se trouvent être réciproquement le renversement en mouvement rétrograde l'une de l'autre, et l'apparition des notes 3, 4, 9, et 10 dans leur position "correcte" marque la fin d'une multiplication possible de celles-ci. Pourtant, si l'on avait soumis les séries dérivées à certaines transpositions – chez Barraqué elles se règlent sur la séquence d'intervalles de la série originale – et si la dérivation avait été effectuée à partir de séries indépendantes plutôt que de deux états d'une seule, il aurait été possible de générer à la

lettre des centaines de séries différentes. L'usage que fait Barraqué de la prolifération sérielle appelle un certain nombre de questions fondamentales auxquelles il peut paraître téméraire de répondre avant que l'avenir de la musique ne les aient situées dans une perspective historique stabilisée. Nous avons cependant assez d'indications pour permettre de rassembler les réponses du compositeur lui-même, telles qu'elles nous apparaissent. Une de ces questions peut se formuler ainsi : "En regard de la nature totalement anti-thématique de la technique mise en œuvre, qu'est-ce qui peut encore donner aux dernières œuvres de Barraqué leur identité musicale et leur cohérence ,"? Deux réponses se font jour d'elles-mêmes. L'identité de chaque œuvre tient à ce que nous pourrions appeler son "répertoire poétique". Chaque pièce fait sa propre sélection dans le réseau sériel qui embrasse *La Mort de Virgile* comme un tout ; chacune a sa provision d'éléments rythmiques, ses ressources instrumentales propres, son propre texte, son propre lot d'attitudes créatives. Sa cohérence est conséquence directe de la consistance de sa technique sérielle, consistance la plupart du temps réfléchie au niveau stylistique.

La deuxième question concerne la perception. Comment l'auditeur peut-il "suivre" ces œuvres ? Le compositeur soutenait que la dialectique musicale était "un aggrégat de relations entre les paramètres musicaux, au moyen duquel le discours s'organise en vue de l'expression la plus efficace et la plus directe[35]". Il affirmait également vouloir composer une musique entièrement incaccessible à l'analyse[36]. La dialectique n'était "valable [que] dans le cas où [elle était comprise de telle manière que] ... ses ramifications se font oublier[37]".

Considérer la musique comme traitant de thèmes ou de séries — de son propre appareil technique donc — aurait été pour Barraqué une contradiction dans les termes, aurait réduit l'art musical à une expression de second ordre. Il n'aurait certes pas voulu que l'attention de l'auditeur fût distraite par le "travail " de sa dialectique musicale[38] ; de ce point de vue, une grande partie de l'éducation musicale moderne peut être tenue pour responsable d'une approche inappropriée de l'art musical, empêchant de percevoir son contenu expressif, à ses yeux primordial[39]. Ce qui ne veut pas dire que l'on doive refuser de comprendre la musique du passé en usant de son propre appareil technique, comprenant — là où il s'impose — le thématisme : le travail considérable d'analyse et de critique musicale de Barraqué lui-même prenait comme point de départ l'approche thématique[40]. Mais celle-ci, particulièrement chez

35. Entrevue radiophonique avec Florence Mothe.
36. Cité dans G.W. Hopkins, "Jean Barraqué", *Musical Times,* cvii (1966), 952 : "Une musique parfaitement incompréhensible".
37. Entrevue radiophonique avec Florence Mothe.
38. Ibid.
39. Cf. G.W. Hopkins, op. cit.
40. Voir par exemple les séries d'analyses musicales que Barraqué publia entre 1952 et 1957 dans *Le guide du concert et disque.*

41. "Beethoven", 203-204.
42. Mis à part l'analyse impublié de Webern à laquelle nous avons déjà fait référence et quelques analyses partielles, j'ai trouvé trace de deux exemples seulement : les notes analytiques sur le *Concerto de violon* de Berg dans *Le guide du concert et du disque* (7 janvier 1955, p. 495) et *l'Encyclopédie Larousse de la musique* (Paris, 1957), i, 604.

Beethoven et Debussy, amenait justement à une conscience aiguë de sa propre inadéquation. A l'intérieur de la pensée créatrice, des forces étaient à l'œuvre, agissant simultanément à divers niveaux et empruntant éventuellement des voies divergentes[41] : c'est sans doute ce phénomène qui induisit Barraqué à penser que la véritable tâche de l'analyse consistait à dévoiler les procédés dialectiques déjà mis en œuvre dans la musique tonale ; la musique sérielle mettait ces procédés à nu et c'est vraisemblablement la raison du peu d'attention qu'il prêtait à l'analyse des œuvres sérielles[42].

En fin de compte, Barraqué regardait Beethoven comme un grand esprit destructeur. Tout en adhérant au langage tonal, il avait mis en pièces les procédés diatoniques classiques pour imposer sa propre liberté de pensée. Barraqué quant à lui adhérait rigoureusement au langage — à la dialectique — du sérialisme. Mais a-t-il réussi à détruire la quintessence de l'idée sérielle ? A cette question, c'est à nous maintenant qu'il appartient de répondre.

Traduit de l'anglais par Hubert GUÉRY.

BARRAQUÉ : LE PARI DE LA DISCONTINUITÉ

André HODEIR

"La tonalité sérielle"

J. Barraqué disait qu'il avait ressenti de façon assez négative certaines mécanisations de la série, celles qu'on peut trouver parfois chez A. Webern ; ceci, à son avis, créait, dans ses premières œuvres comme *Séquence*, une couleur qu'il n'aimait plus. Il avait donc des réticences d'ordre esthétique et technique en ce qui concerne ses premières œuvres et particulièrement à l'égard de *Séquence* dont il disait : "on y sent encore la présence de tonalités sérielles". Pour ma part, je parlais plutôt à l'époque de "modalités sérielles" ; ce terme me paraissait plus pertinent pour désigner l'emploi classique que Schœnberg et Webern faisaient de la série, emploi qui limitait le champ possible des douze sons et faisait qu'on reconnaissait, çà et là, les mêmes dessins musicaux qui ne pouvaient pas, avec ce système, ne pas se reproduire. C'était pour Barraqué un poids de plus en plus inacceptable et c'est ce qui l'a conduit à inventer sa technique des "séries proliférantes".

Le modèle Debussy

Barraqué n'était pas du tout mathématicien : cette technique des séries proliférantes n'était pas, pour lui, un pur jeu combinatoire ; c'était seulement une façon de s'affranchir de ce qu'il ressentait comme une limitation. Il en parlait d'ailleurs comme

d'un "truc". Les problèmes de combinatoire ne l'intéressaient pas beaucoup ; ce qui l'intéressait au plus haut point, c'était les problèmes de forme et c'est ce qui motivait sa profonde admiration pour Debussy. Il ne me paraît pas contradictoire que quelqu'un essaye d'un côté de trouver un processus rigoureux d'orientation du discours musical et s'intéresse, de l'autre, à l'aspect sensuel de la musique, au timbre ; Debussy est ici le grand modèle, lui qui savait composer une apparence d'improvisation en vérité très structurée. Il n'y a donc pas d'antithèse entre le fait d'être un grand constructeur et le fait de jouer d'une grande sensualité ; ces deux aspects coexistent chez Barraqué.

"Les séries proliférantes"

Les séries proliférantes ont ceci de curieux que l'application de leur règle de formation conduit au retour périodique d'une même série ; il se produit ainsi un cycle à l'intérieur des chaines de notes, cycle qui crée, pour les événements, un cadrage que Barraqué trouvait important. Il se fondait sur ce principe pour organiser ses développements selon une nouvelle vision de la série. Il faut se rappeler qu'on pouvait fort bien ressentir, au début des années 60, une certaine lassitude face au phénomène sériel. Y a-t-il eu d'ailleurs beaucoup d'œuvres sérielles majeures qui aient vu le jour après ces années 60 ? Cela reste encore à prouver. Il y avait donc un sentiment de lassitude, de terre brulée et Barraqué tentait de se donner, par ce moyen, un peu d'air. Cette persistance d'une tonalité sérielle, ça l'embêtait ; il disait : "cela m'ennuie que, après qu'on a choisi une série, le déroulement soit quasiment prévisible d'avance". En formulant cela, je vais un peu plus loin que lui qui ne parlait que "d'une certaine prévisibilité". C'est très difficile de parler à la place de Barraqué et j'essaye seulement de me souvenir des discussions qu'on a eues ensemble. Mais je me souviens très bien que lorsqu'il parlait de "tonalité sérielle", cela l'agaçait.

La préoccupation du son

Barraqué avait été attiré par l'expérience de la musique concrète. Il détestait Pierre Schaeffer et Pierre Henry mais il était fasciné par les possibilités de manipulation des sons qui commençaient alors de s'offrir. Il a passé beaucoup de temps à travailler à son *Etude pour bande* qui, à l'époque (1954), représentait quelque chose de très différent de ce que l'on avait l'habitude d'entendre en musique concrète.

Je pourrais donner un exemple de son intérêt pour le phénomène sonore : quand est parue la version américaine de mon livre *La Musique depuis Debussy*, il m'avait fait une scène car, en relisant rapidement les épreuves, j'avais omis sur les exemples musicaux relatifs à ses œuvres de reporter les indications de modes de jeu instrumental (telles que : baguettes douces, sul tasto...) et n'avais fait attention qu'à l'exactitude des hauteurs et durées. Il me reprochait d'avoir transcrit le texte avec légèreté et d'avoir négligé des dimensions qui pour lui, loin de constituer un simple habillage, étaient très importantes.

L'exigence vis à vis de l'auditeur

J'ai eu avec Barraqué beaucoup de discussions quant à la forme. On se demandait : "qu'est ce qui fait qu'un morceau a une forme discernable à l'audition ?" Dans une fugue, bien sûr, il est facile de reconnaître les éléments qui se superposent. Barraqué attendait de l'auditeur qu'il puisse s'y retrouver, y compris dans des situations qui m'apparaissaient pourtant inextricables. Par exemple dans *Séquence*, il y a une première série qui intervient dans le premier mouvement, une seconde dans le mouvement suivant et le troisième mouvement utilise conjointement les deux séries précédentes en sorte qu'il joue le rôle d'une sorte de récapitulation. Barraqué voulait que cela s'entende comme tel ; quand il m'expliquait : "ce tremolo sur une blanche dans le dernier mouvement correspond à telle intervention au début de l'œuvre", je lui demandais s'il pensait que cela pouvait se percevoir ; il me répondait : "on devrait pouvoir". Il avait une très grande confiance dans les facultés d'assimilation de sa musique par l'auditeur.

La Forme

J'ai avancé autrefois l'image suivante : dans les grandes œuvres classiques, les architectures sont dressées par dessus la terre, au vu et au su de tout le monde ; dans les œuvres de la période contemporaine, les architectures sont enfouies, en sorte qu'il faut désormais les deviner. Ainsi le sens de la forme de Barraqué consistait à dissimuler les points d'analogie ou de symétrie et non pas à les révéler ; en cela il prolongeait l'expérience de Debussy. Je pense cependant que dans certaines de ses œuvres comme *Séquence*, ce jeu est poussé trop loin. Il demande alors trop à l'auditeur ; on ne peut attendre de celui-ci qu'il soit constamment génial et, à force de construire des labyrinthes, on peut aussi bien l'égarer complètement. Dans l'exemple que je donnais précédemment, si l'auteur sait qu'il

faut relier tel tremolo final à tel geste initial, comment par contre l'auditeur peut-il faire ce rapprochement ?

Le discontinu

Barraqué travaillait beaucoup dans le discontinu. Il pensait que notre époque exige le discontinu. C'est là un point qui l'a beaucoup tourmenté car, à ses yeux, le discontinu était le signe même du XX[e] siècle. Il disait que la continuité, telle qu'on la trouve encore chez Messiaen, était obsolète ; mais d'un autre côté la mélodie se nourrit de continuité plutôt que de discontinuité ; il vivait cela comme un conflit. Le *Concerto pour clarinette* porte traces de ce conflit par les nombreuses phrases mélodiques que joue la clarinette et qui constituent, pour beaucoup, les points faibles de l'œuvre. Qu'est ce que ces phrases mélodiques si ce n'est un retour désespéré vers cette origine de la musique qu'il ne veut pas laisser se perdre ? Toute sa syntaxe va contre cela, mais lui veut encore être mélodiste ; tel était d'ailleurs le sens de sa passion pour le très grand mélodiste qu'était Schubert. Il est presque pathétique d'entendre ces passages du *Concerto* où Barraqué, qui avait tout fait pour se priver de mélodies, s'en trouve soudain dépourvu.

Barraqué se voulait musicien traditionnel, pas musicien moderne. Je lui disais : "Toute votre musique dit le contraire". "Pas du tout", me répondait-il, "c'est seulement que vous l'entendez mal". Il avait avant toute chose une grande passion pour Beethoven. Il se situait dans la tradition ; il se pensait comme l'héritier de Beethoven, de Schubert... sauf sur ce plan de la discontinuité. Mais rien que cela suffit déjà à instituer une brisure radicale qui, me semble-t-il, interdit dans son cas de parler d'héritage au sens propre.

L'écriture

En dehors de sa volonté affirmée de créer un régime musical discontinu, tendance qui domine tout son style, il croyait beaucoup à la complexité de l'écriture. Pour lui, il y avait les choses qui étaient "écrites" et celles qui ne l'étaient pas. Je me souviens d'une discussion avec un ami de Stockhausen. Cela se passait il y a vingt ans environ, au Théâtre de la Ville, après l'éxécution de *Momente*. A l'entracte, Barraqué discute avec cet ami ; il faut rappeler qu'à l'époque beaucoup d'"œuvres" n'étaient pas écrites du tout ; on entendait une longue pièce et l'on s'apercevait que les instrumentistes n'avaient en fait que des trèfles ou des carreaux de toutes dimensions sur leurs pupitres. Donc Barraqué dit de *Momente* : "c'est pas mal, c'est brillant mais ce n'est pas écrit". L'ami de Stockhausen bondit : "vous vous trompez complètement ; tout est écrit, toutes les notes y sont" ; et Barraqué de préciser : "ce n'est pas ce que j'ai voulu dire ; c'est une écriture qui n'est pas dense".

Dans sa musique, il y a toujours une très grande densité d'écriture. Quand il y a une note toute seule, c'est qu'elle doit l'être car, sinon, il y a toujours des entrelacs complexes. Il croyait fermement à l'écriture, au sens où l'on dit des sonates de Beethoven et des fugues de Bach qu'elles sont écrites.

Beaucoup de choses des années 60 le mettait hors de lui. L'air du temps voulait en particulier qu'on essaye de désacraliser la musique, qu'on déclare que tout le monde pouvait en faire. La musique comme grand effort de création n'était pas alors à la mode. Barraqué voulait, lui, en réaction, sursacraliser la musique pour qu'elle ne devienne pas n'importe quoi, quelque chose qu'on pourrait ramasser dans la rue. En mai 68, les étudiants avaient sa sympathie car il détestait De Gaulle par dessus tout mais, au fond de lui-même, il ne pouvait être d'accord avec eux.

De la littérature

Du point de vue de ses goûts littéraires, Barraqué était féru de drame plus que de philosophie ; sa passion pour Nietzsche s'explique par le côté dramatique de *Zarathoustra*, non par son contenu philosophique. Il voyait en Hermann Broch un "mystique athée". Un auteur qu'il admirait beaucoup était Genet ; il appréciait tant ses romans que ses pièces de théâtre. Il citait volontiers Genet ; par exemple dans *Les Bonnes*, un personnage dit à l'autre : "Ne te moque pas de ma grandiloquence". Barraqué avait presque fait de cette phrase sa maxime personnelle ; il disait aussi qu'il ne fallait pas craindre le grand guignol.

Il aimait Racine, les tragiques grecs. Sur Beckett, il était par contre plus réservé ; mais il a fini par rejoindre ma grande admiration pour cet écrivain au point qu'ayant vu à la télévision *Oh les beaux jours !*, il avait engueulé des gens simples de son entourage en Bretagne parce qu'ils ne partageaient pas son enthousiasme !

L'opéra

La poésie l'intéressait moins que le drame. Il était fait pour écrire des opéras. Il avait d'ailleurs commencé d'élaborer un livret d'opéra qu'il avait intitulé : *L'homme couché*. Mais il est

resté vélléitaire sur ce plan et n'a jamais abordé la phase de composition de cet opéra.

Il avait longtemps espéré que Genet lui aurait écrit un livret mais il n'alla pas jusqu'à le solliciter directement. Je crois que s'il avait vécu quelques années de plus, il aurait écrit un opéra et il aurait pu donner là sa pleine mesure ; il avait en effet ce qu'il fallait pour cela. Mais ce goût de l'opéra ne lui est venu que sur le tard. Dans sa jeunesse, il n'aimait pas beaucoup l'opéra ; quand je l'ai connu - à 23-24 ans -, cela ne l'intéressait guère. Il s'est éveillé sur ce plan beaucoup plus tard, découvrant par exemple *Parsifal* qu'il trouvait précédemment sans intérêt, voire un peu ridicule. Finalement, considérant ses grandes cantates, on peut dire de Barraqué que c'était un musicien d'opéra qui s'ignorait. Peut-être également avait-il, au début de sa carrière, un respect humain qui l'empêchait d'y penser.

Le travail des années 60

Dès 1958 il est tombé malade et il n'a cessé de l'être de plus en plus jusqu'à sa mort, quinze ans plus tard. Mon livre *La musique depuis Debussy*, où je faisais le pari qu'il serait le grand compositeur à venir, est paru alors qu'il était encore jeune ; mais il a, ensuite, peu écrit en raison des progrès de sa maladie. J'ai commencé cet ouvrage en 1959-1960 et rétrospectivement on s'aperçoit qu'il avait déjà donné l'essentiel de son œuvre ; il ne créera plus ensuite que sporadiquement : *Chant après Chant*, qui n'est pas sa meilleure œuvre, le *Concerto* (pour clarinette), qu'il réalisera en deux temps, et enfin l'orchestration du *Temps restitué*, qui relève d'un travail plus technique que de composition strictement dit ; il avait en effet écrit d'abord une sorte de réduction qu'il orchestrera seulement en 1963-1964. Son projet initial était de faire tout d'un seul coup mais il fut interrompu dans son travail par la commande de *Au delà du hasard*. Il composait de moins en moins en raison de l'état de délabrement général de sa santé tant physique que mentale.

Le langage et l'expression

A ma connaissance, il ne reste pas grand chose de ses recherches sur Debussy. C'était des notes qu'il jetait sur le papier en désordre plutôt qu'un travail suivi que sa maladie lui interdisait. Etienne Souriau était son directeur d'études ; c'était lui qui l'avait fait entrer au C.N.R.S.

Quand Barraqué évoquait la nécessité de "créer des impossibilités", il voulait dire, je crois, qu'on ne pouvait pas se contenter

du langage musical tel qu'on l'héritait. Il n'était pas suffisant de le continuer mais il fallait le pousser jusqu'au moment où il ne soit plus utilisable, jusque dans ses fins dernières. Il comptait beaucoup pour celà, comme je l'ai dit, sur l'écriture ; c'est d'ailleurs en écrivant rigoureusement chaque mesure qu'il pensait pouvoir, comme Beethoven, atteindre l'expression.

Quand il était jeune, il disait : "L'expression est un mot malsain ; laissons-le aux poètes". Par la suite, il a reconnu qu'il était en vérité un romantique et que l'expression était pour lui très importante. Cependant il ne voulait pas qu'elle naisse de l'épanchement d'un tempérament mais plutôt d'une écriture très charpentée.

Le Jazz

Il ne mordait pas vraiment au jazz. Il était cependant intéressé par le phrasé des musiciens de jazz, par exemple par celui de Milt Jackson, au point que dans *Au-delà du hasard* il ait souhaité que l'ensemble instrumental central soit occupé par des musiciens de jazz. Dans la première exécution de cette œuvre, c'était d'ailleurs les musiciens de mon propre ensemble – le "Jazz Groupe de Paris" – qui jouaient ces parties ; il ne voulait pas en effet d'une sonorité classique de saxophone. Dans les exécutions ultérieures, les trompettes en Si bémol furent quelquefois remplacées par des trompettes en Ut et cela ne lui aurait sans doute pas plu.

Propos recueillis par François Nicolas

BARRAQUÉ BROCH HEIDEGGER

Patrick OZZARD-LOW

1. Jean Barraqué avait 27 ans en 1955 quand il lut pour la première fois une traduction française de *La Mort de Virgile* de Hermann Broch. A la suite de quoi, il résolut de consacrer la plus grande partie de son activité de compositeur à écrire, à partir de ce roman, une œuvre énorme qui aurait le même titre. Il a été suggéré que la *Sonate* pour piano, composée entre 1950 et 1952, "anticipait sur la (...) poésie de la mort" que Barraqué ne devait découvrir que plus tard dans l'œuvre de Broch[1]. La *Sonate* dure environ quarante minutes et se compose de deux parties : l'une rapide et véhémente, l'autre hésitante, plus en retrait.

Outre la *Sonate*, en 1955 Barraqué avait également achevé *Séquence* (1950-1955), sur un poème de Nietzsche, pour soprano et ensemble instrumental, et une *Etude de Musique concrète* (1954), pour bande magnétique. Par la suite et jusqu'à sa mort en 1973 il travailla au projet et à la composition de *La Mort de Virgile,* "drame sans acteurs ni action"[2], si vaste que tout achèvement ultime en était d'emblée écarté. L'œuvre devait être composée de cinq recueils de fragments – cinq livres reliés entre eux dont quatre correspondaient aux quatre sections du roman tandis que le cinquième récapitulait l'ensemble. Trois seulement des fragments constituant ces livres – sur un total prévu de douze – furent "achevés", chacun pou-

1. G.W. Hopkins, "Barraqué's Piano Sonata", *The Listener* (27/1/72), p. 121.
2. André Hodeir, cité par Dominique Jameux, in "Barraqué", *The New Groves*, 1980.

vant être interprété séparément. La seule autre œuvre musicale finalement menée à bien par Barraqué fut le *Concerto* (1968) pour clarinette, vibraphone et six trios instrumentaux, œuvre dont le compositeur lui-même déclarait qu'elle "regarde fixement du côté de *La Mort de Virgile*"[3].

Une idée de l'ampleur du projet de Barraqué peut être fournie par la dimension des trois fragments effectivement achevés qui, bien qu'uniquement tirés de la deuxième section du roman, "le Feu - la Descente" (comme la plus grande partie de ce que nous savons avoir été projeté), couvrent à eux seuls une durée d'une heure cinquante. Ces fragments sont : *Le Temps restitué* (1956-68), pour soprano, chœur et orchestre ; ... *au-delà du Hasard* (1959), pour trois chanteurs et vingt instrumentistes répartis en quatre groupes d'instruments ; et *Chant après Chant* (1966), pour soprano, piano et six percussionistes.

Que Barraqué ait commencé à concentrer sa tâche sur "la Descente" indique à l'évidence que son mode d'identification au roman n'eût pas été le même si Broch n'avait organisé la présentation de sa réflexion philosophique, éthique et esthétique autour de l'extraordinaire figure de Virgile, "rassemblant toute existence" en lui dans les dernières heures de sa vie. Barraqué, qui avait un sentiment constant de ce que Heidegger appelait "être-pour-la-mort", prit le dialogue intime de Virgile avec la mort comme s'il avait été écrit spécifiquement pour lui. C'est pourquoi je situerai l'intérêt philosophique de la réponse musicale de Barraqué à *La Mort de Virgile* dans le champ des problématiques ouvertes par la pensée heideggerienne. Comme cela deviendra clair, le projet de Barraqué n'est pas seulement inachevé mais dispose formellement et syntactiquement à une fin ouverte. Au regard de la nature destructrice des choix esthétiques et de la technique musicale de Barraqué, un critique a pu suggérer que l'unité de son œuvre résultait des "attitudes créatrices qui l'avaient inspiré"[5]. Mon souhait est que par cet éclairage des tensions philosophiques du roman de Broch dans l'œuvre de Barraqué, l'accomplissement musical de celle-ci soit rendu sensible à un plus large public. C'est pourquoi de son côté ma démarche, restant introductive, tendra davantage à la reconstruction d'une lecture qu'au style déconstructif de l'œuvre.

3. Jean Barraqué, même référence que (2).

4. G.W. Hopkins, notice de l'enregistrement de la *Sonate* par Roger Woodwards (Unicorn UNS 263). La subtile ambiguité de ces notes est très disproportionnée par rapport à l'habituelle banalité du médium. En parallèle avec mes vues, le lecteur pourra consulter également les comptes rendus d'enregistrements de la *Sonate* in *Tempo* n° 95 (1970-71) et n° 110 (1974), p.48.

5. G.W. Hopkins, "Barraqué and the serial idea", *Proceedings of the Royal Music Association*, cv, (1978-79), p. 18. Texte traduit dans ce numéro.

2. La philosophie comme l'art vit dans l'espoir que, de quelque façon, tandis qu'elle sourd du monde, elle en filtre en retour la quintessence. Une tel vœu est d'une extension d'autant plus

variée qu'il reste brumeux, comme l'est de son côté la notion philosophique mouvante d'une "histoire de la vérité". C'est pourquoi la présente étude, qui évoque de manière sélective et idio-syncratique la pensée de Heidegger, demeure sous-tendue par un certain scepticisme, pour concéder que si la question de la vérité est indispensable à la compréhension des rapports entre Broch et Barraqué, elle n'en constitue néanmoins qu'une perspective.

Dans un de ses derniers essais Heidegger présente l'histoire de la métaphysique comme engagée dans l'essence de ce qui est ; en ceci, elle se compromet de tout temps avec ce qui n'est qu'une décision particulière quant à la nature de la vérité. Dans la réciprocité entre monde et réflexion, "la métaphysique atteint un âge à travers lequel, grâce à une interpétation spécifique de ce qui est et une compréhension spécifique de la vérité, elle confère à cet âge l'essentiel de son fondement"[7]. Bien plus, les phénomènes propres à une époque sont enracinés dans une conception particulière de l'essence et, partant, dans une interprétation de la vérité. Indépendamment de la véracité historique de cette idée, la signification d'une telle interprétation des rapports entre la pensée et le monde est lue dans la perspective de son influence sur l'être humain, tant dans sa pensée que sur son action, son comportement ou sa sensibilité.

Tel est le contexte dans lequel Heidegger établit l'importance de penser "qu'il y a quelque chose plutôt que rien", et la prééminence de ce "*que* quelque chose est" sur la pensée de "*ce* qui est". Heidegger visait à changer le cours de l'histoire de la vérité, dans la réciprocité de son rapport avec le monde, en disséminant dans les fondements théoriques qui nous servent à appréhender la nature de la réalité, une interprétation et une réponse autrement radicales. Le paradigme de la vérité qui est filtré par l'être humain ne peut, pour Heidegger, qu'avoir les caractéristiques de cette interprétation. Le vœu de Heidegger est que "si notre pensée devait parvenir, dans son effort, à remonter jusqu'aux fondements de la métaphysique, on pourrait en attendre un changement de la nature humaine"[8]. Le problème central est de savoir si la pensée heideggerienne de l'Etre peut survivre à l'accusation de n'être qu'un mysticisme de la présence.

Pour Heidegger, penser d'une chose "qu'elle est", c'est être "étonné" (j'emploierai ce terme de manière générique pour désigner différentes formes d'"appréhension radicale", parmi lesquelles l'"effroi" — ce qui laisse supposer entre ces deux

6. Pour ce qui suit, les textes principaux de Heidegger sur lesquels je m'appuie sont: *Qu'appelle t-on Penser ?, Qu'est-ce que la Philosophie ?,* "La question de la technique" in *Essais et Conférences.* Les extrapolations me sont propres, mais je renvoie le lecteur au plus sérieux des essais disponibles en anglais : James Clarke, *The Problem of Fundamental Ontology,* vol. 1-3, Limits Book Company, Toronto, 1973-77.

7. Martin Heidegger, "The Age of the World Picture", in *The Question of Technology and other Essays,* Harper & Row, 1977, p. 115.

8. Martin Heidegger, *The Way Back into the Ground of Metaphysics,* in *Existencialism from Dostoyevsky to Sartre,* ed. W. Kaufmann, Meridian, 1963, p. 209.

notions des affinités tant logiques que phénoménologiques). Heidegger ne dit pas que l'étonnement soit pur effroi, mais le présente plutôt comme une expression de l'impasse philosophique en général : la question quant à ce qui demeure au-delà de la limite de nos capacités de vérification. L'étonnement est la confrontation première avec cette impasse et, comme la source où s'origine la philosophie, à la fois son vecteur et son inclination. L'importance de cette dimension de la pensée n'est pas que le philosophe accède à une réalité, par d'autres moyens inaccessibles, mais que certains phénomènes en soient rendus problématiques. Le concept de "vérité" compris comme "dévoilement" ou "avènement de la présence" doit être appréhendé comme un type de rapport avec la réalité et comme l'avénement par lequel surgissent les conceptions les plus familières ou même pragmatiques de la vérité. Ce que l'étonnement révèle donc est, pour ainsi dire, la "vérité" de cette impasse, en tant que comprise entre l'"avénement" de l'Etre et l'impuissance à ordonner une représentation qui lui restituerait sens.

Ainsi, l'ultime projet heideggerien de "penser" est à la recherche de ce dont l'étonnement est le critère. C'est dire que la difficulté avec laquelle l'étonnement nous est donné et celle que nous éprouvons à le maintenir sont évoquées comme la norme d'une investigation profonde. Mais l'étonnement continuel est impossible de même qu'indémêlable est son pressentiment. Heidegger en appelle à un paradigme philosophique dont l'effort humain serait le filtre et pour lequel le "sens" de l'étonnement comme difficulté et attention serait incessant. L'affirmation selon laquelle "la réflexion trouve dans l'Etre la plus extrême résistance, qui la contraint à se confronter sérieusement à ce qui est, quel qu'il soit"[9] maintient l'idée que c'est quand l'investigation éprouve l'"inquiétante étrangeté" du sens ou du nœud d'un problème qu'elle est le plus à même d'envisager les contraintes et présuppositions qui instruisent la pensée de ce qui seul est "digne de question". La validité d'une telle orientation demeure bien entendu problématique. Ainsi, le problème d'une telle forme de mysticisme implique soit que le modèle du sentiment est implicitement mêlé à celui de la réflexion, soit qu'il échoue à fonder un universel sur des convictions individuelles. De même et, d'un point de vue psychanalytique cette fois, le problème devient de savoir si la signification de la "question de l'Etre" ne relève pas d'un mirage, telle l'illusoire métaphore d'un désir caché.
Le lien de tout ceci avec Broch et Barraqué s'éclaircira plus loin ; encore faut-il préciser d'abord les points suivants.

9. Martin Heidegger, *The Age of the World Picture,* Appendice 1, in *The Question concerning Technology* etc, p.137.

a. La quête heideggerienne n'est substituable à aucune autre. Elle a comme lieu la métaphysique, domaine exclusif où toute réflexion précipitée est "dépassée" – c'est à dire réalisée autant que transcendée. Heidegger indique qu'"une telle réflexion n'est pas plus nécessaire à tous qu'elle ne peut être accomplie ni même trouvée supportable par chacun"[10].

b. Il n'est pas envisagé qu'un nouveau rapport avec l'Etre puisse être *établi* par quelque communauté future ; le processus est ouvert.

c. L'existence de composantes éthiques n'est plausible dans cette perspective que si le mal est envisagé comme produit, entre autres choses, de l'irréflexion.

3. Broch lui même avait de son côté suggéré que le problème de découvrir des "vérités fondamentales" au sujet de la nature humaine était un point central pour *La Mort de Virgile*[11]. Le livre peut être présenté, au regard du contexte que j'ai décrit, comme un conflit de paradigmes ceint dans l'espace compris entre le "plus jamais" et le "pas encore". Les révélations de Virgile devant la mort ne sont pas accidentelles mais, bien que leur signification excède largement sa personne, elles sont, d'une certaine manière, le produit spécifique de l'expérience décrite dans "la Descente". Au début du chapitre, le désir de Virgile de "rester seul" et l'urgence de "rassembler encore et encore toute existence en lui"[12] sont également pressants. Virgile rejette l'aide et la compagnie pour l'amour de la pensée. Même, et tout spécialement, aux moments de crise physique intense, s'impose a lui, à travers le besoin de "voir encore une fois, une seule fois les étoiles"[13], l'attente d'une présence visible : "la persistance grandiose et scintillante du monde"[14]. Son désir de conserver une conscience intense jusqu'en ses dernières heures traduit une sensibilité infiniment réceptive au sentiment de la "réalité". Mais ce désir n'est pas simplement sensuel : il doit être appréhendé au regard de l'expérience éprouvée comme impasse et sentiment de l'indémêlable ["the sense of impasse or intraversibility"].

"L'immense caverne de la nuit qui ne laisse rien échapper"[15] est le symbole archétypal de cette impasse où les "astres étincelants"[16] sont tentation tout autant que reproche. Son sentiment de la temporalité est "inexplicablement et inévitablement gonflé d'une inquiétante étrangeté [telle celle des] bruits du présent (...) si cachés et si mystérieux malgré tout leur dépouillement"[17] qu'il doit lutter pour trouver une voix véri-

10. Ibid. p. 137.
11. *The Novels of Hermann Broch,* Peter Lang, 1977, p. 78.
12. Hermann Broch, *La Mort de Virgile,* trad. Albert Kohn, Gallimard, 1955, p. 73. La présente pagination se réfère à la collection "L'imaginaire".
13. Ibid. p. 91.
14. Ibid. p. 123.
15. Ibid. p. 85.
16. Ibid. p. 85.
17. Ibid. p. 85.

table au sein du "chaos", du "fouillis de toutes les voix isolées" dans lequel il se trouve "précipité"[18].

Ainsi : "En épiant ces profondeurs du langage, il avait espéré pouvoir guetter la mort et s'emparer d'un savoir, ne fût-ce que de la lueur divinatrice de cette connaissance-limite, qui serait déjà une connaissance au-delà de la connaissance humaine, – mais même cette espérance était déjà téméraire, au regard de l'insaisissable qui montait des parois de résonance de l'abîme (...) ; non, rien de terrestre ne peut fendre les fourrés impénétrables, aucun moyen terrestre n'est suffisant pour résoudre la tâche éternelle, pour parvenir à la connaissance au-delà de la connaissance"[19].

Le sentiment de la présence éprouvé par Virgile, tout autant que celui de ce qu'il aura bientôt définitivement perdu, constituent pour le poète les "événements" d'une immensité qui ne peuvent pas plus lui échapper qu'ils ne se dérobent à leur au-delà ; pour le lecteur, ce sont autant de vagues d'étonnement que Broch parvient à susciter, lors de "la Descente" tout particulièrement. Entre la question et l'exclamation – grammaire de l'étonnement – Virgile oscille entre le désir de connaître la réalité et celui de se tenir uniment auprès d'elle, sur le chemin mystérieux de ce qui, en termes heideggeriens, est digne de question. Chez le jeune Heidegger de *Etre et Temps,* l'individu peut saisir ce qu'il possède en propre, qui est "souci" – engagement normatif de chacun dans le monde – à travers l'anticipation résolue et la possibilité d'une vision du "Rien" dans l'éternelle et absolue propre mort de chacun[20]. Heidegger eût certainement dénié que ceci fût de l'éthique déguisée en ontologie, dans la mesure où l'authenticité n'est pas d'avoir choisi la "vraie vie" mais bien plutôt d'être assez consciencieux pour répondre à la question : quelle vie dois-je vivre ? Avec les mots de Virgile : "... mais celui d'entre eux qui a obtenu la faveur de retenir un de ces instants, celui auquel il a été accordé de saisir dans sa fuite la forme fugitive de la mort, celui qui réussit, dans une écoute et une quête incessante, à donner une forme à la mort, celui-là a découvert la forme authentique de soi-même[21]. En fonction de la manière dont est comprise une expression comme "forme authentique", Heidegger et Virgile pourraient ne pas se rejoindre sur l'extension du sens de l'effroi ; mais dans tous les cas néanmoins, sa signification surgit du moment mystérieux de l'appréhension.

Je ne soulèverai pas ici le problème de l'effroi. J'ai tenté d'en relever quelques aspects dans "la Descente" – qui parle, pourrait-on dire le langage des paradigmes heideggeriens."La Descente" apparaît comme le lieu où s'établit le principe totalisant ["holistic"] d'unité entre l'être et le soi, en même temps que s'y exprime l'idée – nous le verrons fondamentale pour Barraqué – que "la création réclame une perpétuelle résurrection : ce n'est que dans la résurrection perpétuelle que la création s'accomplit"[23].

Il est également clair que la "Descente", pour Virgile, n'est pas une fin en soi. Quand par exemple, les trois apparitions grimaçantes qui s'invectivent autour de cinq ou six sesterces ont disparu de devant la fenêtre de Virgile, rien n'est changé : il reste "vers le sud, le Sagittaire menaçant – en bas, inchangés dans le monde invisible (...) les bois figés d'obscurité"[24]. La réponse de Virgile à l'apparente incongruité de ces événements prend initialement la forme d'une appréhension radicale : "le vestibule de la réalité restait inchangé, oh, rien n'avait changé, et cependant tout avait reculé dans ce nouveau lointain, qui abolit toute proximité, pénètre toute proximité et la transpose en une profondeur insondable [qui] rend étrangère votre propre main"[25]. Néanmoins, c'est à l'issue de sa nuit de réflexion que Virgile prend conscience d'avoir toujours été "incapable d'aider efficacement"[26], car "le jeu frivole" est "impuissant à cette tâche"[27]. Il a été : "le présomptueux qui s'attribue le droit de négliger son serment et restera emprisonné à jamais, parce que, confronté avec la simultanéité séduisante du monde intérieur et du monde extérieur, confronté avec les marées montantes et descendantes du monde, confronté avec le spectacle séduisant des frontières du monde cernées d'une frange de beauté, il prend toute cette séduction pour une permission de se livrer à cet illusoire retournement"[28]. Son désir de brûler l'*Enéide* est le fait d'un parjure envers la réalité humaine et d'une si flagrante "surestimation (...) de la vocation poétique" qu'elle lui avait fait espérer qu'"en dépit de sa conviction intime (...) le pouvoir de la beauté, le sortilège du chant jetteraient finalement un pont au-dessus de l'abîme du mutisme qui sépare les hommes et l' élèverait lui, le poète, jusqu'à être le messager de la connaissance dans la communauté humaine restaurée"[29]. Pour Virgile, c'est l'urgence de l'éthique, qu'il perçoit dans sa fièvre comme pure beauté, qui, dans la mesure où la tâche de l'art est de tendre son effort vers une vérité indépendante de tout devoir présupposé, lui impose, par renoncement autant que libre acceptation, de brûler l'*Enéide.* Plus tard seulement, quand Virgile aura émergé de la "Descente" et tentera vainement de communiquer la réalité dont il s'est

18. Ibid. p. 85.
19. Ibid. p. 87.
20. Martin Heidegger, *Etre et Temps,* cf. 1ère partie, div. 1, section VI, et div. 2, section 1.
21. Hermann Broch, idib. p. 82.
22. En bien des aspects vitaux. Il n'y a guère de différence entre le jeune et le vieux Heidegger sur ce point.
23. Ibid. p. 164.
24. Ibid. p. 111.
25. Ibid p. 111.
26. Ibid. p. 144
27. ibid. p. 145.
28. Ibid. p. 145.
29. Ibid. p. 127.

chargé, ce schisme deviendra une critique de l'étonnement : "lui qui (...) avait voulu faire taire sa propre impuissance par une grandeur extérieure à lui, lui qui n'avait pas pu chercher l'immuable dans le cœur de l'homme, mais qui avait été contraint de mettre en œuvre à la place les astres et les temps primitifs et toutes les interventions des dieux, il n'avait jamais aimé, ce qu'il avait pris pour de l'amour n'avait été que désir nostalgique, nostalgie de ce paysage perdu dans lequel, jadis, oh ! jadis, il s'était perdu, combien perdu, oublieux de son enfance, oublieux de l'au-delà, et où, même pour lui, l'amour avait existé ; à ce paysage seul, sa poésie avait été consacrée"[30].

Virgile a rejeté l'amour, tant intime qu'universel, afin de mener à bien, lui le prophète de la nuit, le porteur d'étonnement, une métamorphose de la perception. L'étonnement est compris comme le désir d'échapper ou de renoncer à l'ordre symbolique et, ainsi, à la maturité — à la faveur du désir nostalgique de retourner à la présence indifférenciée des entrailles de la mère.

La question est de savoir si l'existence vécue à la suite de la "connaissance de la mort" constitue l'ajournement d'une attention réelle ou si elle en est la condition préalable.
Le conflit n'est pas logique mais pratique. Il est certain que Virgile ne perd jamais le sens du mystère qui l'habite ; mais la révélation qui lui est faite a un caractère aussi éloigné que possible de la compréhension heideggerienne de la vérité. Ainsi, au cours du dialogue de "La Terre - L'Attente", Virgile trouble les certitudes de César en lui présentant l'idée suivante : "reconnaître le céleste dans le terrestre et, en vertu de cette connaissance, lui donner une forme terrestre coulée dans le moule d'une œuvre, d'un mot, et également d'une action, telle est l'essence du symbole authentique : il imprime intérieurement et extérieurement la marque de son image originelle, il l'inclut et il est inclus en elle"[31]. Ici le "symbole authentique" est ce qui est à la fois vrai et représentation de sa propre vérité. Le symbole authentique est fermeture, non dans le sens d'un système de valeurs qui tende à la consonance des idéaux et aboutisse à l'harmonie de sa propre clôture, mais plutôt fermeture dans le sens transcendant du "rêve au cœur de la philosophie", qui espère "un langage ne supportant aucune glose, ne se prêtant à aucune interprétation (...), un langage qui soit intrinsèquement finalisé dans sa propre évidence"[32]. Virgile a lui même défini sa propre tâche comme une approche de "ce dieu inconnu (...) dont le verbe rédempteur (...) aurait dû insuffler une nouvelle vie au langage, pour en faire celui d'une communion qui supporte le serment"[33].

30. Ibid. p. 233.
31. Ibid. p. 326.
32. Richard Rorty, "Deconstruction and circumventio", *Critical Inquiry,* II, sept. 1984, p. 5.

A la fin de "la Descente", après la proclamation, par la "voix", de l'amour, Virgile ressent que "la révélation à laquelle il s'imaginait ne plus croire était partout présente, il la percevait partout (...) et tout ce qui n'avait pas de destin, comme ce qui supporte un destin, le terrestre et l'humain étaient entrés en lui (...) : cela fut, cela avait déjà été présent, et cependant cela n'était pas encore"[34]. Ce qui n'était pas devient pourtant la réalité de Virgile lorsqu'il a sacrifié son désir de brûler l'*Enéide* au souci de garantir l'émancipation de ses esclaves. La vérité réside dans l'impératif éthique ; dans l'activité éthique plutôt que dans la réflexion. Et encore, au point ultime, Virgile ne peut se maintenir à la hauteur de l'authenticité de ce symbole : "inconcevable et ineffable pour lui était le Verbe qui est au-delà de tout langage"[35]. Dans la mort le conflit reste irrésolu. Et Virgile demeure enfermé dans l'alternative du "plus jamais" et du "pas encore".

Je n'ai pas essayé de montrer toute la portée et la complexité de sens qu'engendrent ces conflits. *La Mort de Virgile,* bien sûr, ne se laisse pas réduire à ma seule interprétation. Mon dessein n'était que d'introduire à la musique de Barraqué dans la mesure où le projet qu'elle contient offre un champ similaire à l'interprétation.

4. L'accomplissement musical des fragments achevé de *La Mort de Virgile* tient au degré de consonance entre, d'une part, la signification des sonorités créées par Barraqué en vue de traduire l'expression poétique de Broch et, d'autre part, les moyens techniques mis en œuvre à cette fin. Bien que l'un pas plus que l'autre n'eussent pu considérer une telle consonance comme une fin en soi, l'idéal constant de Barraqué était de "créer une musique dans laquelle technique et esthétique fussent en parfaite conjonction"[36]. De l'interprétation de cette relation découlent probablement certains des modes d'attribution d'une valeur historique aux œuvres d'un compositeur. Dans *La Mort de Virgile* la fusion réalisée entre esthétique et technique peut être considérée comme le reflet du conflit, présenté dans le roman de Broch, quant à l'interprétation de la vérité.

Barraqué a pu être appelé un "romantique moderne"[37], du fait de l'ajustement de l'objet et de la méthode qui lui est propre.

33. Hermann Broch, ibid. p. 125.
34. Ibid. p. 211.
35. Ibid. p. 439.
36. G.W. Hopkins, "Jean Barraqué", *Musical Times,* cvii, 1966, p. 953, texte traduit dans ce numéro.
37. André Hodeir, (sur Barraqué), in *Dictionary of 20 th Century Music,* Thames & Hudson, 1974.

Pour Barraqué, la musique ne se réduit pas à l'énonciation de son propre dispositif[38]. De la même manière que, selon Heidegger, la compréhension d'un texte ne réside pas dans la reconnaissance "objective" des intentions de l'auteur mais implique l'émergence de nouvelles possibilités ou problématiques d'existence, pour Barraqué la musique trouve son sens auprès du public dans la mesure où celui-ci l'investit d'une semblable compréhension.

Ce niveau de conscience implique l'engagement de l'individu, avec les effets irrationnels ou émotifs que la musique génère. Barraqué évoque le processus créatif dans les termes mêmes de Schumann, décrivant le "poétique" comme seule norme du royaume de l'art. Le sentiment – au sens le plus large – est au cœur de la musique ; ce pourquoi les analyses formelles les plus fines ne peuvent atteindre ce cœur. Ceci explique la préférence des romantiques pour une forme cachée plutôt qu'exhibée et permet de comprendre que l'idée selon laquelle le dessein de Barraqué d'ouvrir les formes résulterait d'une ambivalence de la syntaxe et de la forme, procède – comme nous allons le voir – d'une mauvaise appréhension de ses présupposés esthétiques.

Quoi qu'il en soit, cette classification doit être admise avec prudence. Les musiques du passé qu'un compositeur admire le plus jouent le rôle d'un super-ego à l'égard de ses idéaux esthétiques. Dans le cas de Barraqué, ces compositeurs étaient Beethoven et Debussy, deux figures culminantes autant que destructives, incarnant chacune un "plus jamais" autant qu'un "pas encore" dans l'histoire de la musique. L'insistance de Barraqué, dans son travail d'analyse, à montrer l'ouverture de la forme chez ces deux compositeurs, indique assez l'aspect destructif du modèle auquel lui-même aspirait[39].

Il est bien connu qu'une grande partie de la génération de Barraqué "a accepté la nécessité de la technique sérielle comme un fait historique"[40]. De manière générale, les paramètres d'une œuvre musicale "ne devaient pas tant être organisés selon un seul principe que selon une seule méthodologie, afin de garantir l'unité de l'œuvre par l'homogénéisation des processus de composition"[41]. Le postulat était que toute expérience musicale signifiante requérait l'existence d'une structuration sous-jacente du matériau, et que la profondeur de l'expression était accrue par l'économie et par la pertinence mutuelle des parties constitutives de l'œuvre. Malgré cela, et bien que Barraqué ait "adhéré strictement au langage – ou à la dialectique – du

38. G.W. Hopkins, "Barraqué and the serial idea", p. 18.

39. C'est à dire un modèle dérivé d'un certain classicisme, par opposition au modèle romantique en général. En effet, les romantiques, loin de détruire leurs modèles formels, tentent de s'approprier leur efficacité et leur respectabilité. Cf. Charles Rosen, ***Le style Classique,*** Gallimard, 1978.

40. G.W. Hopkins, ibid. p. 14.

sérialisme"[41], Bill Hopkins, compositeur et élève de Barraqué, a posé la question de savoir dans quelle mesure Barraqué a détruit "la quintessence de l'idée sérielle"[42], l'éthique de l'unité, telle qu'elle apparaît dans le sérialisme comme résidu de son évolution classique (schœnbergienne).

Comment donc les ressources techniques de Barraqué répondent-elles à ce que nous pourrions appeler le problème de la vérité musicale ? Sa contribution première à la technique sérielle – la série proliférante – adopte la génération de séries de douze sons à partir de la mise en relation d'une séquence numérique avec deux séries données. Cette pratique s'écarte de l'idéal classique en ce que les nouvelles successions produites divergent de la structure intervallique initiale de la série, particulièrement quand l'opération est répétée. Du moment où la technique par prolifération est appliquée par Barraqué dans le cadre d'une œuvre unique, elle implique de renoncer à l'exigence classique pour laquelle l'unité réside dans un ensemble fermé et "naturel" d'opérations permettant de préserver l'identité de l'idée musicale à travers toutes ses transformations.

Barraqué ne pose en aucune manière le principe d'une convention qui substituerait un "réel" ["one *real*"] à un autre en déplaçant le discours tenu par l'œuvre à un niveau différent ; car, du fait de la limitation qu'il y a à poser que la cohérence d'une œuvre se situe au niveau méthodologique, le système est ouvert et refuse toute clôture. Mais, bien qu'elle se démarque par là du "réel", la technique utilisée par Barraqué maintient ouverte la possibilité de "réel" auquel elle se réfère. C'est en ce sens que demeure ouverte toute décision, quant à la nature de la vérité musicale, de la même manière qu'à un plus haut niveau la possibilité d'obtenir des relations fonctionnelles à l'aide de modèles de transformation reste également ouverte.

En un autre sens, et dans les deux cas, le problème comme tel peut être considéré comme celui du champ de la vérité. Même ceci, comme nous le verrons, et pour autant que cela constitue une "décision", peut être mis en question. Ainsi, la "forme ouverte", qui dérive de l'évolution conjuguée de la syntaxe musicale et de l'imaginaire des compositeurs, introduit de la liberté dans des schémas formels préconçus ou arbitrairement imposés. L'effort de Barraqué dans cette voie traduit une recherche perpétuelle pour réaliser des impulsions "esthétiques" au sein du matériau. La technique développée par Barraqué, en son évidente dimension phénoménologique d'éton-

41. Ibid. p. 14.

42. Ibid. p. 18.

nement, produit ce que le compostieur appelait des "situations privilégiées"[43]. Quand deux ou trois formes de séries convergent, une hauteur ou un groupe de hauteurs peuvent se trouver "isolés de leur fonction intervallique dans le discours musical et investis (...) d'une signification de sonorité pure"[44]. Ce phénomène peut être renforcé par la répétition, l'allongement des durées, l'instrumentation ou différents types de fixation de registre. Pour l'auditeur, ainsi poussé à centrer son attention sur le "son lui-même" ou à réduire du moins la part analytique de son essence (le "Quoi" du son), c'est l'ensemble des caractéristiques phénoménologiques ou psychogestuelles de l'écoute qui est recentré.

Ce phénomène ne dépend pas de l'aptitude musicale de l'auditeur. La dimension ainsi atteinte se donne le plus souvent comme une soudaine "éclaircie", un sens aigu de l'"actualité", comme présent mais indémêlable. Une explication psychologique de ce genre d'expérience pourrait avancer que le soudain exhaussement de la présence du son, en isolant celui-ci de l'agencement familier dans lequel il intervient, produit chez l'auditeur une perte momentanée de ses facultés cognitives. Le sentiment – ou la sensation – ainsi produits, qui résultent d'une perte momentanée de la compréhension, s'accompagnent de la sensation distincte qu'il y a quelque chose à comprendre (une approche musicale plus familière peut bien entendu offrir des caractéristiques semblables). Certains compositeurs récents ont essayé d'explorer systématiquement ces phénomènes ; mais chez Barraqué de tels moments n'adviennent que dans et par une dialectique – donc comme le produit de ce qui peut être appelé, au sens critique, une structure. Car bien que sa musique ne cesse jamais d'aspirer à un sentiment de ce type, le caractère éphémère de tels moments avère l'impossibilité de les maintenir indéfiniment. Et si l'instant vécu procure le sentiment d'une connaissance intime, le revirement qui suit évoque plutôt, comme un démenti de cette intensité, le doute et le désespoir.

Tandis que *Le Temps restitué* et *Chant après Chant* se présentent comme des fragments pour ainsi dire indépendants, ... *au delà du Hasard* est un commentaire du *Temps restitué*. Dans *La Mort de Virgile*, le commentaire non-écrit de Virgile sur l'*Enéide* devait transcender le poème, et il est probable que Barraqué ait prévu d'accorder une semblable fonction à ses commentaires. Il y encadre une citation des cinq élégies sur le destin (issues de "la Descente") par son propre commentaire du texte. Ce texte est fugitif mais résolu. *La Mort de Virgile* était

43. Ibid. p. 15.
44. Ibid. p. 5.

d'abord pour Barraqué un terrain de réflexion;, et le propre "commentaire sur le soi" de Barraqué insiste autant qu'il se désespère sur la possibilité de produire une voix qui manifeste chaque nuance de l'envol et de la résolution de sa propre écriture. Le texte, comme la musique, souffrent de la tension entre une "impossible mais nécessaire" fidélité à la perception, l'extase, le souci d'éviter une fausse innocence et, avant tout, la cauchemardesque clarté de l'effroi. Il n'y a pas d'équivalent, dans le texte ou dans la musique, au principe de Broch : "une pensée – une phrase" ; pas plus que ne s'y réfractent la lenteur et la scansion répétitive du roman. En ceci, il me semble que Barraqué était influencé par l'esthétique musicale de la période. La tension de sa musique est à son paroxysme et présente une vision extraordinairement détaillée de la vie, comme d'un rêve "dont l'œil [ne] devra se voiler [que] lorsque la nuit ouvrira le sien"[45]. L'intensité de cette vision contribue à faire de l'écoute de la musique de Barraqué une expérience unique. Car, outre l'identité du son lui-même, ce que nous percevons comme pure oscillation entre lumière d'été et désespoir transmet en fait l'intensité intellectuelle qui émerge du contrôle musical.

Et, comme pour Virgile, cette concentration a la fébrilité de la solitude et de l'écoute, à la fois spasmodique et lyrique. Les moments les plus dramatiques de l'œuvre interviennent quand la musique, ouvrant grand les portes de la terreur, tend à l'"appréhension" du Rien. Car, comme chez Broch, le sens du suspense dans cette musique n'est pas au niveau de l'"intrigue" – il n'y a, par exemple, aucun schéma tonal (diatonique) qui puisse ancrer l'écoute – mais l'immensité des silences centraux se répand au travers de la musique, de telle manière que l'équilibre précaire et fugitif qui en découle invite à accuser d'autant la tension de l'écoute. C'est en vertu de ces caractères que l'absence de toute téléologie fonctionnelle renforce l'anxiété de l'auditeur. Le rôle du silence dans la musique de Barraqué peut être compris en rapport avec l'idée de "situation privilégiée" que j'évoquais plus haut. La disparition, comme motif – et tout particulièrement quand elle fonctionne de manière monolithique – révèle la forme la plus indifférenciée de continuum et modifie radicalement le centre de gravité ["focus"] de l'écoute. Cependant, le sens du son précédent se répercute à travers cet espace. Nous nous astreignons à la perception de l'inaudible mais sommes en présence d'un écho déjà entendu. C'est dans ces moments que Barraqué affirme l'*inquiétante étrangeté*. La structure phénoménologique de la

45. Hermann Broch, ibid. p. 94.
46. Cf. par exemple les interpolations de Barraqué dans le texte de *Chant après Chant*

vision du Rien est auditive et l'auditeur potentiellement confronté à la sensation de cette vision. La signification structurelle de tels passages doit être rapprochée d'*Etre et Temps* et du début de "la Descente". Mais, à nouveau, les renversements singuliers au travers desquels la musique évacue cette vision font, de l'éclaircie fugace d'un moment, le désespoir d'un "présent figuratif".

Il est difficile d'extrapoler sur le cours qu'eût pris l'œuvre si Barraqué avait assez vécu pour la compléter. A partir de ce que nous possédons, l'immersion opiniâtre de Barraqué dans "la Descente" paraît faire partie intégrante de l'esthétique de l'inachèvement continuel, dans laquelle la présence n'est jamais consommée mais demeure à la fois clairière et fourré. L'"étonnement", qui se manifeste dans un spectre allant de l'espérance à l'effroi, où la tension est maintenue par le doute, apparaît ainsi comme l'"archétype de la vérité".

Cette phrase de Broch suit immédiatement celle que Barraqué choisit dans "la Descente" pour la placer, en épigramme, au fronton de ... *au-delà du Hasard.*

> "Mais où tes courants multiples se croisent et vers un but convergent, — un courant étant déterminé par l'autre, — c'est là seulement que tu manifestes la stabilité, l'objet et le nom d'une vérité terrestre, entr'unis, appelés à l'unité, pour qu'ils soient ton miroir. Il porte la marque du destin, l'archétype de l'être, l'archétype de la vérité"[47].

Le destin, fondamentalement dépouillé de tout déterminisme, est présent encore qu'indiscernable ; ou, tel qu'il apparaît à Virgile : "vibration simultanée de la voûte du rêve, (...) énonçable ou inénonçable, (...) mais susceptible d'être pressentie"[48]. Barraqué rapporte à la convergence des courants musicaux la convergence et la re-convergence ["focusing and refocusing"] des lignes sérielles interdépendantes. Mais l'archétype de la vérité terrestre est contenu dans la forme commune à l'amour et à la mort : l'union. Au point d'effroi-appaisement de ... *au-delà du Hasard*, les trois chanteuses, comme les trois Parques, commencent à l'unisson le chant de la citation de Broch : "Aveuglé par le rêve et rendu voyant par le rêve, je connais ta mort, je connais la limite qui t'est fixée, la limite du rêve, que tu nies. Le sais-tu toi-même ? Le veux-tu ainsi ?"[49].
Dans *(...) au-delà du Hasard,* le chant céleste dévoile, dans sa forme la plus nue, le "réel" musical de l'œuvre entendue contre

47. Ibid. p. 188.
48. Ibid. p. 189.
49. Ibid. p. 189.

le schème "registral" qu'il définit. L'accord identiquement orchestré qui accompagne le début et la fin de la citation produit un effet de clôture momentanée, l'instant d'une auto-explication.

5. Le conflit de la vérité dans ... *au-delà du Hasard* reflète le degré de développement de ce conflit au cours des premières parties de "la Descente". La question reste en revanche ouverte de savoir dans quelle mesure les affinités de Barraqué avec le roman se fussent prêtées aux développements que j'ai discernés. Si Barraqué comprenait *La Mort de Virgile* en termes d'incessant renouveau, alors les "mers de silence" de sa musique sont un retour au chez soi" ["home-coming"] qui ne peut en lui-même jamais trouver de tranquillité. Dans la mesure où, pour lui, la clôture du système renforçait les moyens de percevoir le monde et d'y apporter une réponse, la forme ouverte tend, par un appel incessant, à produire le sentiment d'un relâchement ou d'un décloisonnement de la dynamique de l'être. Tenter de *reconstruire* la signification de l'étonnement, lorsque ce mode d'"expérience" a été placé au centre d'un engagement artistique, équivaut à comprendre l'art ainsi constitué en ce qu'il *veut.* Par ses "mers de silence" et sa "continuité discontinue"[50], la musique aspire toute à une intense fidélité envers l'"actualité" — mais une actualité tempérée, par essence, de doute et de dialectique. Si une telle attitude envers la "vérité" a une influence sur le monde, et pour autant seulement que ce qu'elle tient pour vrai puisse être comparé avec la réflexivité propre à cette attitude, alors pour Barraqué la création d'œuvres à travers lesquelles il n'est pas impossible de se remémorer ["re-member" : reconstruction et recollection (n.d.t.)] l'étonnement n'est pas seulement le produit d'une compulsion artistique mais l'invite à se rendre disponible à cette investigation.

Peut-être n'est-il pas abusif de penser que la grandeur, aujourd'hui encore insurpassée, de l'œuvre de Barraqué dans sa conjonction avec celle de Broch, tient à la profondeur et à l'authenticité du problème qu'elle incarne : une telle profondeur vient en partie de ce que son identité *musicale* n'est pas "explicitée" ni épuisée par le sens que nous y posons ; *cette* nécessité, inaccessible au commentaire, n'est perceptible que dans la musique elle même.

Parmi les nombreuses facettes de la relation Broch/Barraqué que je n'ai pas commentées, j'aurais pu développer en particu-

50. André Hodeir, *Since Debussy,* Secker & Warburg, 1969, p. 203.

lier avec profit les harmoniques psychanalytiques de cette relation. La vérité, comme "vérité pour l'inconscient"[51], par exemple, pose également le problème de la priorité théorique adoptée.

Il demeure probablement quelques résidus d'épistémologie humaniste dans les vues heideggeriennes que j'ai décrites ; et si ma lecture de Broch et de Barraqué erre du côté de Heidegger, c'est parce qu'il me semble nécessaire de développer une pensée avant d'en réfuter l'aspect théorique ou l'interprétation. Enfin, si pour une œuvre, le fait de se prêter à tant de commentaires "extra-musicaux" peut sembler une faiblesse, dans ce cas précis, le besoin provient de ce que les inachèvements de l'œuvre et la difficulté de ses motifs esthétiques induisent, pour nous, la nécessité de se montrer conséquent en maintenant ouvertes de telles interprétations.

Traduction de Jean-Philippe Guye.

51. M. Bowie, "Jacques Lacan", *Structuralism and Since,* ed. J. Sturrock, OUP, 1979, p. 47.

LE TEMPS DE L'AMITIE

Michel FANO

Je suis toujours un petit peu ému pour parler de Barraqué car il a eu une très grande importance dans ma vie musicale et intérieure. Barraqué avait un caractère à vrai-dire difficile ; il était très entier, très exclusif ce qui en faisait un ami parfois difficile à vivre, d'autant que sa maladie a bien vite aggravé cette situation. Il avait un ascendant certain sur les gens qui vivaient autour de lui. Je l'ai connu lorsqu'il avait 21 ans c'est-à-dire à un âge où l'on est malléable et où l'on se cherche des modèles. Je l'ai ensuite très bien connu pendant 10 ans, période qui fut, pour moi, fondamentale. Puis, à une époque de ma vie qui fut très difficile, scandée par le "rappel" (dans des conditions très perturbatrices) des réservistes en Algérie, cette amitié s'est brusquement arrêtée à la suite d'une discussion sur un point, en soi, futile. Par réflexe d'autodéfense, je suis parti au milieu d'un dîner et je ne l'ai plus jamais revu jusqu'à sa mort (si l'on excepte une fois où nous nous sommes croisés lors d'un concert). On a donc vécu dans l'absence de l'autre et cette absence, je dois dire, fut aussi lourde qu'avait été dense la présence. Cette rupture est intervenue aux environs de 1963 ; j'avais de ses nouvelles par des amis communs mais je ne le voyais plus.

Le conservatoire.

L'importance qu'il a eu pour moi se situe avant tout au niveau musical. Je l'ai rencontré dans la classe d'analyse de Messiaen. Cette classe avait ce côté bizarre qu'elle était obligatoire pour les élèves de composition mais que, à mon exception près, presqu'aucun de ces élèves ne venaient ; si bien que la quasi-totalité des personnes présentes étaient des auditeurs libres ; Barraqué était l'un d'eux. Il n'a fait "officiellement" aucune classe du Conservatoire ; mieux, il n'a jamais, je crois, présenté de concours alors que , pour ma part, j'achevais à cette époque un cursus complet. La scolarité au Conservatoire était alors la chose la plus stupide qui puisse s'imaginer. Cette classe de Messiaen fut pour moi, a contrario, quelque chose de considérable car c'était tout simplement la première fois que j'entendais vraiment parler de musique ! J'ai donc tout recommencé à zéro et j'ai réappris la musique dans cette classe. Barraqué m'a ouvert les portes sur la modernité de l'époque, dépassant largement le plan strictement musical. On se voyait alors deux à trois fois par semaine ; on discutait de littérature, de peinture et, naturellement, de musique. Barraqué avait une culture intellectuelle que je n'avais pas du tout et il a été tout à fait déterminant dans mon orientation créatrice. Une de ses boutades favorites était : "Il n'y a qu'une seule chose importante dans la vie : c'est la musique ; et dans la musique, il y a deux compositeurs importants : Beethoven et moi". Bien sur, cela n'encourageait pas mon travail de compositeur !

Beethoven.

Le grand modèle et même l'idole de sa vie musicale était Beethoven. Le côté dramatique de la vie de Beethoven était également un modèle pour lui ; il avait en effet la volonté de dramatiser sa vie personnelle et, s'il ne l'avait pas eue, il pourrait sans doute être aujourd'hui encore parmi nous.
Il y a eu entre Foucault, Barraqué et d'autres amis de cette époque une circulation d'idées tout à fait particulière ; il se passait ce qui arrive bien souvent avec des personnalités remarquables : les rapports étaient fondés sur la légèreté et l'humour. Ce qu'on se disait d'important était toujours latent et dissimulé sous un tissu d'"apparence" superficielle.

L'après-guerre.

Pour comprendre cette époque de l'après-guerre, il faut comprendre que, contrairement à beaucoup de compositeurs post-

sériels, nous avons vécu dans notre chair musicale cette découverte de l'Ecole de Vienne et ses prolongements sont devenus notre solution ; ceci explique le désarroi qui a sévi dans le public de l'époque face au résultat sonore de tout cela. Il faut bien voir que l'écart qu'il y avait alors entre les œuvres de Barraqué ou Boulez et l'écoute "moyenne" de ce temps était inimaginable ; c'était un écart beaucoup plus important que celui qu'a provoqué en peinture le cubisme. Il y avait par exemple des critiques musicaux qui disaient tout simplement : "il faut les enfermer !"
Barraqué, tout en étant doué d'une écoute extrêmement sensuelle de la musique, n'avait pas le même contact avec la matérialité sonore qu'un compositeur comme Boulez, quotidiennement présent dans les orchestres de théâtre à cette époque. Barraqué, lui, "imaginait" la réalité instrumentale. En assistant aux répétitions de **Séquence** il a pris conscience de cette réalité, remodelant sans cesse certains détails d'écriture ou d'instrumentation pour rejoindre son imaginaire musical. Son goût du plaisir sonore s'est considérablement développé à partir de ce moment : sa **Sonate** pour piano était antérieure et, comme il n'avait pas suffisamment de technique pour la jouer lui-même, celle-ci lui était restée partiellement dans la tête. De plus, la réalisation sonore de cette sonate semblait avoir moins d'importance pour lui que le déploiement formel qui en était l'essence. Cela fut tout différent quand il s'est mis à utiliser les instruments de l'orchestre, instruments qu'il connaissait très bien mais qu'il entendait davantage sur le papier plutôt que quotidiennement, lors de répétitions d'orchestre.

Le plaisir sonore et la série.

La jouissance sonore est devenue pour lui une préoccupation de plus en plus essentielle ; et celle-ci entrait bien souvent, à l'époque, en conflit avec la combinatoire. Le génie est de les faire se générer mutuellement. Lorsque Barraqué a commencé d'écrire des œuvres pour orchestre, son langage s'est éclairé en direction du résultat sonore. Barraqué a contribué au "retour à Webern" , compositeur qu'il admirait beaucoup. Il avait cependant une grande préoccupation : celle d'éviter "la tonalité sérielle" comme il l'appelait. Son souci de la prolifération l'a amené à tenter de totalement brouiller les cartes dans ses partitions ; il écrivait des structures qui étaient non directement perceptibles. Cela l'intéressait, dans l'utilisation de la série, d'éviter un effet "tonal" c'est-à-dire un effet de polarisation entraîné par la répétition incessante de la même série (ce qui

était la voie alors suivie par beaucoup) ; il souhaitait sortir de ce cadre monolythique et, pour cela, utilisait sa technique de prolifération des séries.

Le développement.

Le développement est le point le plus important dans l'œuvre musicale. Mais que peut-on appeler aujourd'hui développement ? C'est très loin du développement Beethovenien bien sur. On n'a pas trouvé de mot nouveau ; on parlera de "dynamique d'écriture", de "prolifération", de "variation continue", mais quelle est la différence entre la variation continue et le développement ? Barraqué était tout à fait obsédé par l'idée que tout doit bouger tout le temps. La musique de Messiaen est à l'exact opposé de cette attitude : elle ne bouge jamais, elle procède par états successifs. C'est d'ailleurs en cela que Messiaen a fait école ; il y a ainsi un point de contact certain entre sa musique et celle des répétitifs américains. Cela était le contraire même de ce que Barraqué imaginait.
Ceci est devenue une espèce de drame intime chez lui. Il était tout à fait angoissé par la façon dont il était manœuvré par sa propre œuvre. Cela entraînait chez lui un état de surexcitation qui se mélait à ses désordres de santé. Pour lui, un matériel de départ est chargé de potentialités de développement ou de variation et il réfléchissait énormément sur ce point. A certains moments, il ne se sentait plus écrire ; il pensait que l'œuvre s'écrivait d'elle-même. C'était pour lui un point de conflit terrible que de sentir ce matériau qui lui échappait et qui proliférait tout seul. Il avait beaucoup de respect pour le matériau en même temps qu'il savait que composer, c'est avoir une action sur ce matériau.

La forme ouverte.

Il était violemment contre la forme ouverte telle qu'on la pratiquait à l'époque, c'est-à-dire d'une façon non contrôlée ; pour lui, c'était une sorte d'abdication du pouvoir. Le concept de forme ouverte est tout à fait passionnant ; j'ai moi-même beaucoup travaillé sur la 3e Sonate de Boulez et j'en ai fait un film ; je me suis aperçu ce faisant que les interprètes parcourent généralement le même circuit "personnel". Je trouve par contre qu'*Eclats,* œuvre majeure de Boulez, s'adapte mieux au concept de forme ouverte car Boulez le concilie ici avec une réalité sonore ; en effet le chef a le choix (choix à vrai-dire extrêmement limité) entre différentes successions d'évènements ou de durées de résonances selon la qualité de "réaction" des interprètes ou même selon les possibilités de réverbération de la salle dans laquelle l'œuvre est exécutée. Il s'agit dans ce cas d'une ultime construction laissée à l'imagination du chef. Cela me fait penser à l'opération de mixage dans un film où l'on procède au mixage de micro-éléments ; il s'agit là du stade ultime de la création qui permet de faire ressortir telle ou telle chose ; on pourrait dire qu'à cet instant du mixage, il y a une forme ouverte qui se fige.

De la littérature.

Le rapport de Barraqué à la littérature était pour lui très important. C'était quelqu'un d'extrèmement cultivé mais d'une culture très orientée ; il appréciait beaucoup Kafka. Lorsqu'il s'intéressait à un auteur, il l'appréhendait à fond ; ainsi il connaissait par cœur Dostoïevsky et en particulier **Les possédés**. On peut s'interroger sur son rapport à *La Mort de Virgile,* sur la façon dont il a utilisé cette œuvre. Autant on comprend bien comment ce que Boulez retient d'une œuvre poétique fonctionne musicalement, autant ce rapport est plus complexe à cerner chez Barraqué. Il y a certes des rapports de structure entre la musique et le texte littéral mais rien de tout cela n'est évident ; Barraqué institue en ceci un nouveau rapport à des éléments littéraires extérieurs.
Il y avait pour lui un antagonisme profond entre le pouvoir absolu du compositeur (tel qu'il s'exerce dans la composition d'une sonate pour piano, sans confrontation à quelque matériau extérieur que ce soit) et le poids qu'un élément littéraire extérieur peut faire intervenir lors du processus de composition de certaines œuvres. Il a adopté un système qui tient à la fois du support vocal et de la provocation poétique. **La Mort de Virgile** correspondait parfaitement à son univers mental mais le rapport de l'œuvre musicale au roman de Broch me paraît beaucoup plus énigmatique. Barraqué connaissait également bien l'œuvre de Heidegger ainsi que celle de Kirkegaard.

Austérité.

Son œuvre est austère. Chez Barraqué, il y avait ce goût de l'austérité musicale dont il ne s'est jamais départi. C'est une chose très singulière car il était, dans la vie ordinaire, un grand jouisseur. En sortant de la classe de Messiaen, on allait ainsi bien souvent goûter des vins blancs rue Blanche ; il était très fine gueule, aimait beaucoup le plaisir en même temps qu'il en

a toujours eu peur. Il s'est progressivement mis au plaisir sonore. Cette découverte du plaisir sonore explique son amour pour Debussy mais, pour Barraqué, c'est comme si le plaisir était fait pour être reçu, pas pour être donné. Ce qui est donné, c'est la rigueur.

Révolte.

Son principe éthique était la révolte, dans son côté le plus entier, le plus universel. Cela condamnait, de sa part, tout engagement politique qui lui paraissait quelque chose de nécessairement figé. Etait-il en fait plutôt anarchiste ? La révolte nourrissait son œuvre, sa vision du monde. Il se situait toujours en dehors de la Loi et ne pouvait avoir que des réactions négatives vis-à-vis d'elle.

Messiaen

Messiaen était un "déclencheur" de musique. En vérité, il analysait peu mais il avait une façon inégalable de communiquer la musique. C'etaient toujours les mêmes œuvres qui revenaient cycliquement dans son cours. Quand j'ai rencontré Barraqué, Messiaen "analysait" Pelléas ; il chantait tous les rôles d'une façon à la fois très musicale et très drôle. Il arrivait ainsi à faire passer l'essentiel sans dire un seul mot. Nous avons passé d'extraordinaires moments - graves, passionnants, parfois très drôles - avec Barraqué dans cette classe.

L'amitié.

Barraqué est la seule personne que j'ai connue qui investissait à ce point dans l'amitié. Il donnait énormément ; j'ai deux ou trois très grands amis mais aucun qui investisse à ce point. Cette qualité d'amitié est quelque chose de tout à fait rare. C'était une époque où l'on avait le temps de l'amitié, de cette amitié-là. Je me souviens : on se téléphonait souvent à la suite de la lecture d'une partition, d'un livre et l'on discutait pendant une heure. Cela n'existe plus.

Propos recueillis par A. Bonnet et F. Nicolas.

LES SERIES PROLIFERANTES SELON BARRAQUÉ : APPROCHE FORMELLE[1]

André RIOTTE[2]

"Une musique qui s'invente sur elle-même et se détruit à mesure"
(Jean Barraqué à propos de *la Mer* de Debussy).

1. Cet article est une réélaboration du texte écrit pour figurer dans le dossier Jean Barraqué, publié par 2e2m quelques mois après sa mort.
2. André Riotte, compositeur, assistant-associé à l'université Paris 8, membre fondateur du CRIME (Collectif de Recherche Informatique, Musique, Etc...)
3. dont j'ai transcrit depuis l'analyse.
Cf. : "From traditional to formalized ana lysis : in memo riam Jean Bar raqué". Actes de la Conférence de Modène "Musical Grammars and Computer analysis" (Florence 1984).

C'est par ses cours d'analyse musicale, organisés dans la semi-clandestinité par le Guide du Concert - hebdomadaire d'alors - que j'ai connu Jean Barraqué.

Il y assurait en effet en alternance avec Pierrette Mari la rédaction de courtes fiches analytiques sur des œuvres du répertoire - dont certaines n'étaient certainement pas au plus haut de ses intérêts. Mais leur laconisme me laissait sur ma faim.

Et c'est ainsi que j'ai commencé à assister à ses cours, qu'il a donnés de 1956 à 1959 dans des lieux divers - parmi lesquels l'appartement de Hubert Rostaing. Restés jusqu'à la fin hautement confidentiels (nous étions rarement plus de quatre ou cinq) ces cours ont été pour moi une étape déterminante dans la découverte des arcanes de la musique.

De l'allegro misterioso de la *Suite Lyrique* de Berg aux *variations pour piano* de Webern[3], de la *5ème symphonie* de Beethoven aux subtilités harmoniques de *la Mer,* nous entrions dans une poétique de la création libérée de toute emprise chronologique stricte. Tapi derrière son extrême myopie, il réinventait

ténue chaque texte, cherchant dans ceux qui lui étaient chers les mécanismes du "commentaire lyrique de soi-même" qui lui paraissait la forme achevée de l'œuvre musicale. Attaché aux formes oniriques du développement,devenues caractéristiques de son écriture, il évoquait "la continuité dans la discontinuité" propre à *Jeux de Vagues* ; exigeant jusqu'à la tyrannie quant à la structure dynamique des cellules, à la fonction de chaque note du discours au-delà des proximités apparentes, attentif à la pluralité des analyses, pouvant mettre en lumière des aspects non contradictoires mais non coïncidents d'un même texte, il créait à mesure le vocabulaire adéquat pour décrire sur tous les plans - formel, mélodique, harmonique, rythmique - la substance de chaque section dans l'économie générale de l'œuvre (de la "fixation" à la "fixité", de "l'idée de cellule" aux "incises silencieuses").

Il a défini lui-même à l'occasion de l'étude de *la Mer*[4] sa conception des trois niveaux possibles d'analyse :

- l'analyse primaire des motifs, dans le respect moral de la continuité du discours. C'est une méditation sur l'acte du créateur dans sa chronologie.

- l'analyse qui substitue aux motifs des principes de motifs ; à ce stade déjà, les phénomènes réagissent les uns sur les autres. Les principes sont intégrés dans un univers dramatique,donc encore dans une continuité temporelle.

- l'analyse dégagée du respect des motifs, située au niveau des principes de propulsion de l'œuvre sans référence directe à la lettre.

Il rêvait parfois tout haut de l'œuvre à faire, "à jamais inanalysable ou toujours glorifiée dans les multiples analyses possibles" ; méprisant l'attirail d'interdits en honneur chez les sériels de stricte obédience, il était en quête d'une "rigoureuse liberté", apte à lui permettre de déployer au cours de sa vie les fragments de la monumentale *Mort de Virgile*, devenue le territoire exclusif de son invention, dont les blocs demeureront désormais isolés, plongeant dans un monde sans rémission, d'une sérénité à jamais désespérée.

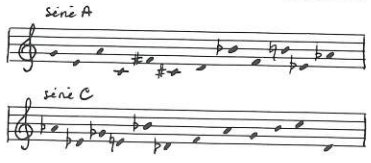
Afin d'alimenter l'exigence de renouvellement continu dont les opérateurs sériels classiques ne lui paraissaient qu'une approximation insatisfaisante, Barraqué avait imaginé une technique de prolifération beaucoup plus radicale dont il s'était ouvert à moi, connaissant mes appétits mathématiques.

4. Actuellement en cours de rédaction par Alain Poirier.

Dès l'époque de *Au-delà du hasard*, il utilisait cette technique, fondée sur l'utilisation de produits de permutations, impliquant l'exploitation ambivalente des données d'une série de 12 sons, chaque objet d'une série étant caractérisé à la fois par sa distance à un objet-origine et par son rang dans la série. Il est donc utile de la décrire avec précision, beaucoup d'impropriétés ayant été avancées à son sujet[5].

Je me fonderai pour illustrer l'exposé sur le matériau sériel exploité dans le Concerto[6].

A partir de 2 séries indépendantes A et C, de leurs rétrogadations $B = \overleftarrow{A}$ et $D = \overleftarrow{C}$, et de 2 permutations à 12 termes f et g:



$$f = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ 3 & 5 & 12 & 1 & 11 & 4 & 6 & 7 & 10 & 9 & 8 & 2 \end{pmatrix}$$

$$g = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ 12 & 6 & 8 & 4 & 5 & 11 & 10 & 1 & 3 & 9 & 2 & 7 \end{pmatrix}$$

Barraqué construit 8 familles de séries :

-les classes $\langle f \rangle$ o A, leurs renversements et les rétrogradations correspondantes[7], soit 4 fois 10 formes distinctes, les cycles de f étant de longueurs 10 et 2.

- les transpositions[7] des éléments de $\langle f \rangle$ o A selon l'ordre des degrés de A, de leurs renversements selon celui des degrés du renversement de A et les rétrogradations correspondantes, soit 4 fois 11 formes distinctes.

- les classes $\langle f' \rangle$ o B, leurs renversements et les rétrogradations correspondantes, avec $f' = \overleftarrow{f}$, soit 4 fois 11 formes distinctes, les cycles de f étant de longueurs 11 et 1. (Bien voir que, sauf B lui-même dont la rétrogradation coïncide avec A, les rétrogradations des éléments de $\langle f' \rangle$ o B sont distinctes des éléments de $\langle f \rangle$ o A)[8].

- les transpositions des éléments de $\langle f' \rangle$ o B selon l'ordre des degrés de B et de leurs renversements selon celui des degrés du renversement de B et les rétrogradations correspondantes, soit 4 fois 11 formes distinctes.

Pour la famille issue de A, Barraqué disposait donc de 172 formes distinctes.

Pour la famille issue de C, les principes adoptés étant les mêmes, l'éventail disponible était encore plus vaste, les cycles de g et de $g' = \overleftarrow{g}$ ayant pour longueur (7, 3, 1, 1), ce qui fournissait des classes de 21 termes.

5. Voir annexe sur les produits de permutations.

6. Concerto pour six formations instrumentales et deux instruments. Editeur Aldo Bruzzichelli - Florence.

7. Ces termes sont employés ici dans leur acception musicale habituelle.

8. $\langle \overleftarrow{f} \rangle o\overleftarrow{A} = (\overleftarrow{\langle f \rangle o A})$.

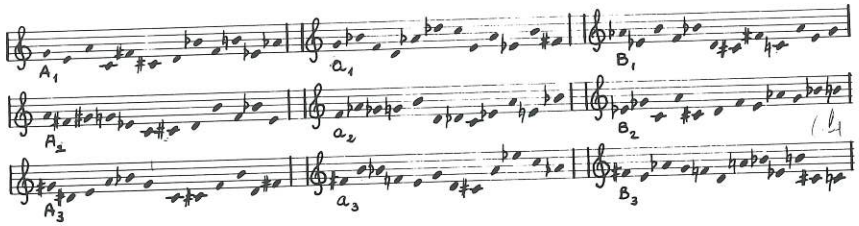
Barraqué n'en a retenu que 12 pour chaque classe, soit avec les transpositions 184 formes distinctes.

En écrivant les produits d'une même série par les puissances successives d'une permutation, il obtenait un matériel sériel extrêmement diversifié, dont aucune forme n'est étroitement apparentée à la précédente.

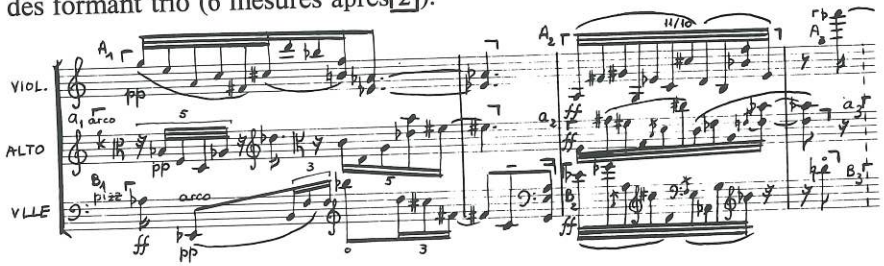
Une analyse significative du Concerto dépasse le cadre de cet article. Je ne donnerai que quelques indications permettant de mieux appréhender concrètement le mécanisme des séries proliférantes, et l'usage qu'en faisait Barraqué.

Prenons l'introduction de l'œuvre : les deux premières pages (jusqu'au chiffre 3 exclus) tirent leur substance sérielle de 3 chaînes de 3 séries, qui sont les premiers termes de la classe $\langle f \rangle$ o A.

($A_1 = A$, $A_2 = foA$, $A_3 = f^2oA$), de ses renversements par rapport à l'axe de A-sol-($a_1 = V(A_1)$, $a_2 = \overleftarrow{V(A_2)}$, $a_3 = V(A_3)$), et de la classe $\langle f' \rangle$ o B avec $f' = \overleftarrow{f}$ et $B = \overleftarrow{A}$ ($B_1 = B$, $B_2 = f'oB$, $B_3 = f'^2oB$)

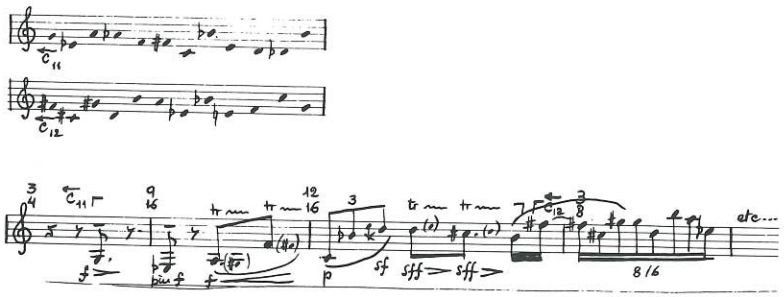


Après un premier traitement séquentiel des 3 chaînes dans l'ordre (A_1, A_2, A_3), (a_1, a_2, a_3), (B_1, B_2, B_3), apparaît une première structure superposant ces 3 chaînes, émise par les 3 cordes formant trio (6 mesures après 2).

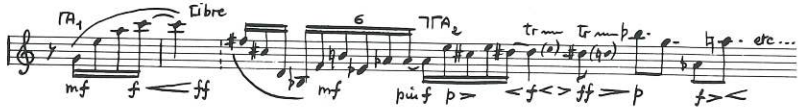


A partir de 3 est repris le traitement séquentiel monosériel (B1, a1, etc.).

Si l'on prend d'autre part au chiffre 42 la première entrée développée de la clarinette-solo (mises à part les "fausses entrées" autour du chiffre 28, suivies de 50 mesures de tutti pendant lesquelles la clarinette reste silencieuse), on trouve dans l'ordre les formes $\overleftarrow{C_{11}}$ et $\overleftarrow{C_{12}}$ (cette dernière d'abord incomplète puis complète) :



La phrase suivante de la clarinette (5 mesures après 43) reprend intégralement la substance de la chaîne A_1, A_2, A_3 utilisée dans l'introduction :



Ces exemples suffisent pour éclairer le processus.

Il est intéressant de signaler un illustre précédent, suffisamment proche de Barraqué pour qu'il ait pu en prendre connaissance et l'analyser - bien qu'aucune allusion précise de sa part ne me permette de l'affirmer. Il s'agit de l'une des quatre fameuses *Etudes de rythmes pour piano* de Messiaen, *Ile de feu II*, qui date de 1950, et dont les "interversions" sont les éléments du sous-groupe cyclique construit à partir de la permutation[9].

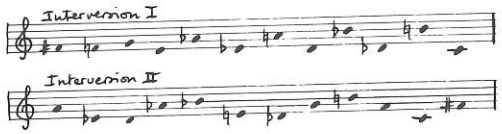
9. Selon la correspondance modulo -12:1= do, 2=do♯, ... 12=si.

$$h = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ 7 & 6 & 8 & 5 & 9 & 4 & 10 & 3 & 11 & 2 & 12 & 1 \end{pmatrix}$$

dont les cycles (1 7 10 2 6 4 5 9 11 12) (3 8), de longueurs 10 et 2, fournissent l'ordre 10, correspondant en effet aux 10 "intervensions" utilisées par Messiaen.

Toutefois, le traitement en est plus élémentaire pour deux raisons :

- d'abord Messien cherche à mettre en lumière ses jeux numériques; il prend donc une permutation à forme "régulière" - deux lignes chromatiques alternées - et il l'applique à la fois aux hauteurs (la permutation ci-dessus) et aux durées par une simple complémentarité numérique, la somme des hauteurs codées et des durées en nombre de doubles-croches étant égale à 13 : 7 → 6 8 → 5 9 → 4 etc...



d'autre part, il utilise directement les éléments du sous-groupe eux-mêmes, et non leur produit par une autre permutation, ce qui a pour conséquence que la dernière permutation $h^{10} = e$ est la permutation identique, c'est-à-dire musicalement la gamme chromatiqque ascendante à partir de do.

Même processus avec un autre groupe cyclique d'ordre 12 appliqué uniquement aux hauteurs (mes. 70 à 75).

$$p = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ 6 & 11 & 5 & 8 & 2 & 9 & 3 & 10 & 4 & 12 & 1 & 7 \end{pmatrix}$$

cycle (1. 6. 9. 4. 8. 10. 12. 7. 3. 5. 2. 11)

Ces exemples montrent en tout cas une filiation évidente des processus, même si la manière de les traiter divergeait ensuite profondément.

Messiaen et Barraqué utilisaient tous deux, au sein d'univers poétiques pourtant incompatibles, une même propriété abstraite des groupes de permutation ; leur imagination créatrice aboutissait, hors de toute référence consciente à la mathématique, à une technique de renouvellement du matériau plus radicale que ne le permettaient les opérations sérielles classiques.

Mais si Messiaen l'appliquait comme une sorte de greffe, avec ce désir de transparence qui rend son langage en grande partie accessible à une formalisation, Barraqué, lui, en a fait le tissu même de son discours.

Utilisant les produits de permutation comme générateurs de chaînes de hauteurs pseudo-aléatoires - puisqu'issus de procédés purement déterministes - il mettait ainsi en œuvre, jusqu'aux plus extrêmes conséquences qui lui étaient accessibles, ces principes de propulsion au-delà du respect des motifs dont il définissait la mise à jour comme la seule forme évoluée d'analyse.

Lorsque je lui avais signalé qu'un ordinateur ferait incomparablement plus vite et sans risque d'erreur le calcul du produit des puissances successives d'une série par une autre, il n'en avait pas repoussé l'idée.

Mais c'était il y a trente ans ; il eut fallu avoir accès à ces grandes installations de calcul dont la capacité et la vitesse sont maintenant dépassées par des micro-ordinateurs à la portée de bourses individuelles.

Et Barraqué a poursuivi à la main le calcul des grilles sérielles complexes dont on a exposé plus haut les principes.

Le refus absolu de toute redondance dans son style, cette exigence acharnée d'aller au-delà de l'acquis, d'échapper à l'escompté dans toutes les dimensions de l'écriture traduisent pour moi son besoin essentiel de la gratuité du geste que constitue l'œuvre ; négation dernière du calcul conscient, de l'action créatrice orientée vers un échange, son attitude répondait au besoin de se réaliser "dans la plénitude isolée du *désespoir rigoureux*[10] sans compromission, sans rédemption, sans bonheur (mais sans enfer)", qu'il évoquait à mon intention dans une lettre de 1959.

Il donnait l'impression de cultiver ce désespoir avec une sorte de sérénité par sa limite même, l'assurant d'une familiarité avec les confins, dans l'air raréfié où il se savait solitaire, sinon proche de ses dieux devenus ses paris, qu'il s'agît de Schubert, Beethoven ou Debussy.

Ce qui lui permettait de parler de leurs œuvres comme de l'intérieur, imprégné de la question incessante à laquelle il les avait soumises, et nous révélant ainsi des aspects, des avatars insoupçonnés qui devenaient des évidences.

10. Souligné par Barraqué.

Sa manière d'échapper à toute mesure, de se situer au-delà de tout jugement, sa certitude orgueilleuse de ne pouvoir combler l'immensité d'un projet qui pourtant l'habitait tout entier ont dû irriter bien des positions acquises. Et ce n'est évidemment pas un hasard si un silence par mégarde déchiré a été ensuite entretenu autour d'une œuvre dangereuse au-delà de sa littéralité par la dimension quasi-éthique qu'elle donnait à une attitude d'exigence radicale, en marge de l'orthodoxie post--sérielle.

Il n'est que de rappeler l'ostracisme dont a été victime un André Hodeir après la publication de "la Musique depuis Debussy" , sa faute inexpiable ayant été d'annoncer, vingt-cinq ans trop tôt, la place réelle qu'allait prendre Jean Barraqué dans la musique.

Comme après le passage de tout grand créateur, après Barraqué, la musique ne peut plus être ce qu'elle fut. Mais sa quête analytique, passée elle aussi aux limites avec les moyens de la tradition, si elle a modifié pour moi les modes d'approche de certains moteurs de la création, ne pouvait qu'inciter à les assumer en s'appuyant sur des formalismes rigoureux, afin de traquer l'irrationnel là où il se trouve vraiment, ce qui implique la mise à jour, chaque fois qu'il est possible, de régularités, de symétries ou de processus cachés.

Annexe : Les produits de permutations (bases mathématiques)

Soit $(a_1, a_2, ..., a_{12})$ une série quelconque établie dans le système tempéré à 12 sons.

Les a_i, tous différents, peuvent donc être représentés par les 12 premiers entiers $a_i \in \mathbb{Z}/12$. La valeur $(a_i - 1)$ caractérise alors dans un système congruent à base 12 la distance entre le son a_i et un son-origine $a_k = 1$ en nombre de demi-tons tempérés.

Quant à l'indice i, il indique le numéro d'ordre du son a_i (ou son rang) dans la série elle-même. La série est ainsi définie mathématiquement comme une permutation de degré 12 sous la forme de l'application bijective :

$$f = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & \dots & i & \dots & 12 \\ a_1 & a_2 & a_3 & \dots & a_i & \dots & a_{12} \end{pmatrix}$$ de l'ensemble $\mathbb{Z}/12$ dans lui même.

On définit la permutation identique "e" comme étant celle qui ne déplace aucun objet.

Dans l'ensemble fini S_n des permutations de degré n, dont le cardinal est n !, et qui forme un groupe vis-à-vis de l'opération produit, il existe pour tout $f \in S_n$ un inverse $f^{-1} \in S_n$ tel que

$f \circ f^{-1} = f^{-1} \circ f = e$

On rappelle que le produit de deux permutations f_1 et f_2 s'obtient en substituant à chaque terme b_j de la seconde le terme a_i de la première dont le rang i est la valeur de b_j[1].

Exemple d'inverse (cas particulier où le produit $f \circ f^{-1} = e$) :

$$f = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ 2 & 3 & 10 & 11 & 4 & 1 & 5 & 6 & 9 & 8 & 12 & 7 \end{pmatrix}$$

$$f^{-1} = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ 6 & 1 & 2 & 5 & 7 & 8 & 12 & 10 & 9 & 3 & 4 & 11 \end{pmatrix}$$

On appelle puissance mième de f le résultat des produits successifs :

$$f^m = \overbrace{f \circ f \circ \dots \dots f}^{m \text{ fois}} \qquad f^m \in S_n$$

On pose $f^o = e$

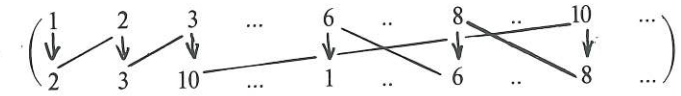
1. C'est-à-dire musicalement en intervertissant les données "hauteur" et "rang" d'un même son dans la série.

On notera $\langle f \rangle$ le sous-groupe cyclique de S_n formé de m termes $\{f^m\}\ m \in \mathbb{Z}$ engendré par f.

L'ordre du sous-groupe (la valeur de m) est donné par le p.p.c.m. des longueurs des cycles de f.

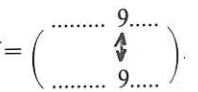
On rappelle que les cycles d'une permutation s'obtiennent en procédant par substitutions successives de symboles.

Par exemple, les cycles de la permutation f ci-dessus sont décrits ainsi : le symbole 1 est remplacé par 2, 2 par 3, 3 par 10 10 par 8, 8 par 6 et 6 par 1, ce qui ferme le 1er cycle, soit (1 2 3 10 8 6) de longueur 6.



Un 2e cycle est obtenu à partir de 4 : (4 11 12 7 5) de longueur 5.

Enfin un cycle de longueur 1 (9) qui ne déplace pas de symbole complète l'inventaire.



L'ordre du sous-groupe cyclique de f sera donc 6 x 5 = 30 termes.

Emmanuel Amiot [2] a montré que "les plus grands sous-groupes monogènes de S_{12} sont d'ordre 60" et que le nombre des permutations correspondantes est de 7.983.360, soit 1,66 % de l'ensemble des 12 ! permutations.

En revanche, le produit de tous les éléments d'un sous-groupe $\langle f \rangle$ par une autre permutation g n'est pas un sous-groupe. En effet s'il l'était il contiendrait e, c'est-à-dire que pour un certain i on aurait $f^i \circ g = e$ d'où $g = f^{-i}$ c'est-à-dire que g serait un des éléments du sous-groupe.

$\langle f \rangle \circ g$ est appelé une classe. On montre que l'ensemble des classes forme une partition du groupe S^n.

2. Agrégé de mathématiques, membre du CRIME, qui a supervisé cette partie de l'exposé.

DES TECHNIQUES SÉRIELLES DANS LE "TEMPS RESTITUÉ"

Heribert HENRICH

L'auteur remercie l'Association Jean Barraqué qui lui a permis l'accès aux archives du compositeur, ainsi que la Bibliothèque Nationale pour la mise à disposition de la documentation.

Le *Temps restitué* représente la première réaction, et la plus spontanée, de Jean Barraqué à sa rencontre avec le roman *La mort de Virgile* de Hermann Broch, suite à laquelle le compositeur décida d'investir toutes ses forces créatrices dans un grand cycle qui se référerait à ce roman. Si l'on n'a pas encore reconnu dans sa pleine mesure la signification fondamentale de cette œuvre, cela est dû sans doute à l'histoire de sa gestation, qui peut paraître presque paradoxale : conçu en 1956/57 comme premier volet du cycle *La mort de Virgile,* le *Temps restitué* fut achevé en dernier, et crée en 1968.

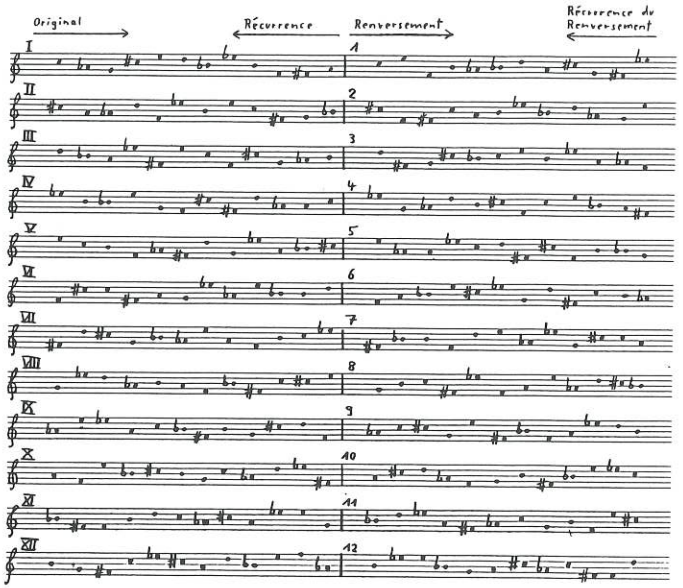
Il n'y a guère d'aspect de cette œuvre qui ne se révèle comme point de départ et de référence pour les autres parties du cycle. Ainsi, le *Temps restitué* est resté la seule œuvre de Barraqué dont les textes soient tirés exclusivement du roman de Broch, alors que ... *au-delà du hasard* (1958/59) et *Chant après chant* (1966) font appel à des paroles du compositeur, qui commentent l'œuvre de Broch afin d'atteindre par ce jeu de miroirs un niveau de réflexion supérieur. De plus, *Le Temps restitué* expose un matériau sériel qui reviendra dans toutes les œuvres ultérieures, y compris le *Concerto* (1962/68) ; enfin, on trouve ici pour la première fois ces configurations sonores (*Klang-Gestalten*) particulièrement saillantes, auxquelles est due l'extraordinaire plasticité des œuvres à partir du *Temps restitué* et dont nous nommerons ici seulement la plus importante : la

suite "silence - son - silence". La partie IV, "La démesure abusive", de ... *au-delà du hasard* montre quelle ampleur peuvent prendre les reprises du *Temps restitué :* tout ce passage en effet est une "Résonance des passages «nocturnes» du T(emps) R(estitué)" [1]. On n'exagère donc aucunement en affirmant que la connaissance du *Temps restitué* est la conditon pour une compréhension plus intime des autres parties de la *Mort de Virgile.*

Avant d'aborder l'objet principal de notre réflexion, il nous faut faire certaines remarques concernant la forme de l'œuvre en 1957, avant qu'elle ne repose pendant près d'une décennie. L'état d'alors est représenté par une esquisse extrêmement détaillée et soignée si on la compare aux autres esquisses des partitions de Barraqué, et qui porte sur la dernière page les dates "Mars 1956 - Paris le 20 octobre 1957", quoique la page de garde mentionne "le II décembre 1957"[2]. La partition correspond en gros à cette esquisse ; Barraqué a inséré à certains endroits de la partition quelques mesures confiées surtout aux percussions (par exemple page 21, 3 ou page 150, 5-7)[3]. Vers la fin de la partie III de l'œuvre (entre page 94, 3 et 96, 5), le compositeur a en revanche enlevé, afin de trouer le tissu des voix, quelques parties instrumentales ainsi qu'une mesure sur l'exclamation "quand même" du chœur (après page 96, 1)[4]. De plus, l'aspect rythmique de la partie orchestrale fut modifié selon deux axes : d'un côté des relations de durées particulièrement compliquées sont simplifiées - sans doute en regard des possibilités de réalisation -, et de l'autre, Barraqué différencie davantage le rythme dans la superposition verticale pour augmenter le nombre des voix réelles[5]. Les conceptions rythmiques, que l'on peut assez facilement reconstruire à partir de l'esquisse, ne peuvent l'être qu'indirectement de la partition elle-même. Comme une étude des séries rythmiques de l'œuvre nécessiterait donc une présentation compliquée qui sortirait du cadre de cet essais, nous y avons renoncé, pour nous restreindre au commentaire de la nature et de l'utilisation des séries des hauteurs.

On n'a pas retrouvé pour l'heure des tableaux de séries pour le *Temps restitué.* En revanche, Barraqué a désigné fréquemment dans l'esquisse les différentes formes sérielles par des chiffres romains ou arabes surmontés de flèches. Si l'on isole ces formes dans l'esquisse selon la désignation qui les accompagne, on obtient le tableau suivant :

1. Comme le note Barraqué sur une feuille d'esquisses (Bibl. Nat. Paris, Rés. Vm dos. 40 (II).
2. Bibl. Nat. Paris, Ms. 20145 (I).
3. Ces désignations se réfèrent à la partition imprimée, parue chez Aldo Bruzzichelli. Le premier chiffre indique la page, le second la mesure.
4. Un tel "avalement" du texte revient assez souvent chez Barraqué. Voir par exemple page 136, 6 du *Temps restitué*, où le mot "terreur" a disparu dans le bruissement des gongs et des tamtams.
5. Une reprise du discours rythmique de l'esquisse aurait conduit avec l'appareil instrumental qu'on y trouve établi approximativement, vers une grande fréquence d'entrées en tutti, que Barraqué ne semble par avoir affectionné. Il est un fait que dans chacune des œuvres de Barraqué, chaque interprète a sa voix propre.



Il est facile de voir qu'il s'agit d'un tableau tout à fait traditionnel, qui comporte les 12 transpositions d'une série et de son renversement (les rétrogrades et leur renversement s'obtiennent par la lecture en sens inverse). En ce qui concerne la disposition et les désignations, le tableau correspond exactement à celui que René Leibowitz a établi dans son *Introduction à la musique de douze sons* pour les *Variations* op. 31 de Schœnberg. Leibovitz y explique la désignation des séries comme suit[6] :

Formes originales — en chiffres romains
Formes renversées — en chiffres arabes
} Surmontées de la flèche : →

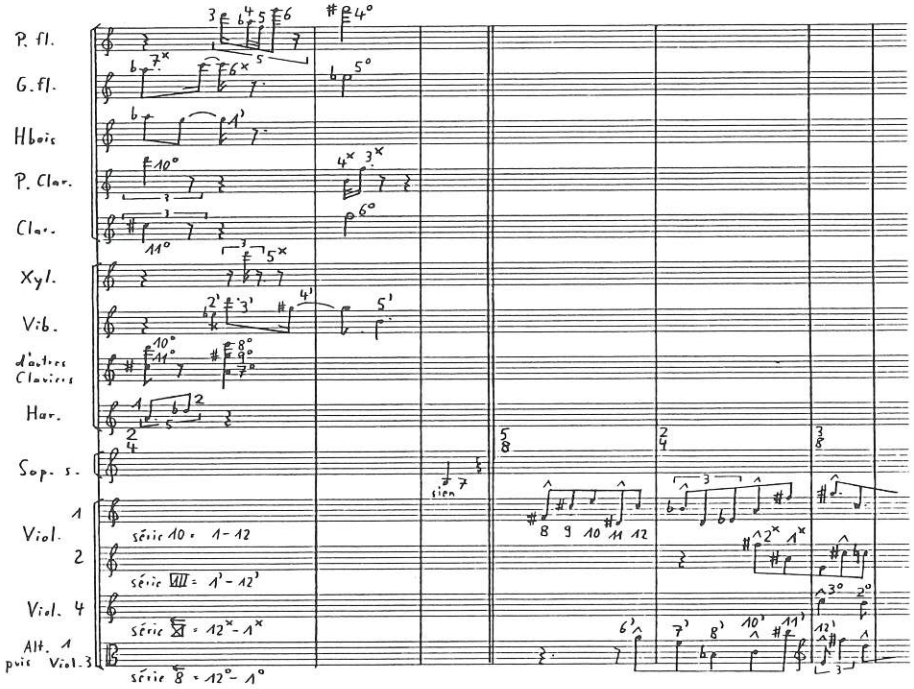
Récurrences — en chiffres romains
Renversements récurrents — en chiffres arabes
} Surmontées de la flèche : ←

L'analyse sérielle a montré que le tableau reconstruit contient effectivement tout le réservoir des séries du *Temps restitué.* On n'en trouve guère d'autres, ni quelque permutation ou prolifération. L'affirmation de Bill Hopins - "... in every work except for the Piano Sonata he used more than one pitch series"[7] - doit donc être corrigée en ce sens.

On ne remarque pas d'ordre interne très strict dans la série du *Temps restitué*, exceptée la correspondance symétrique des sons 2-3-4 et 9-10-1. Celui-ci d'ailleurs n'aurait pas de sens,

6. René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949, p. 121. Il faut remarquer que Barraqué, comme parfois déjà Leibowitz, a tendance à supprimer les flèches dirigées de gauche à droite pour marquer la forme originale et le renversement, simplification que nous reprendrons ici.
7. Bill Hopkins, "Barraqué and the Serial Idea", *in Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 105, 1978 / 79, p. 17. - Si l'on excepte le *Temps restitué*, la remarque de Hopkins s'applique néanmoins à toutes les œuvres de Barraqué : *Séquence*, comme l'a montré André Hodeir *(La musique depuis Debussy,* Paris, 1961) se fonde sur deux séries différentes. Dans *...au-delà du hasard, Chant après chant* et *Concerto*, Barraqué emploie enfin les "séries proliférantes", la série *du Temps restitué* trouvant sa place dans chacune de ces trois œuvres.

puisque Barraqué divise par principe la série selon les exigences compositionnelles de rapports formels concernant toute l'œuvre, et ne déduit pas, comme Webern par exemple, la forme des lois internes de la série. Ainsi, considérons la césure formelle du début de stretto (page 43, 6) :



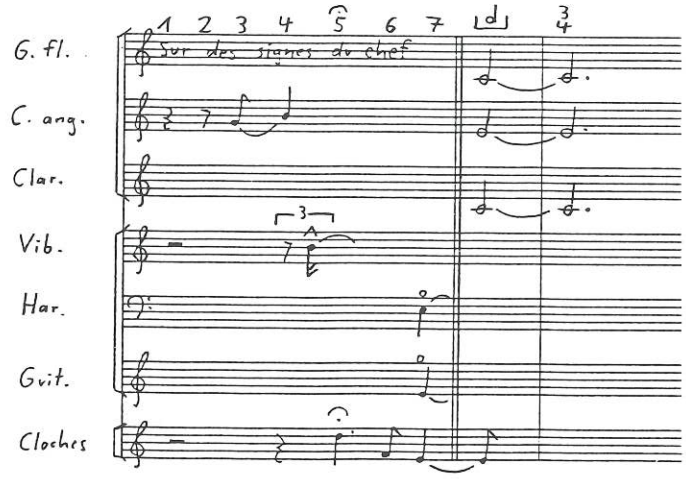
Chacune des quatre voix qui entrent successivement dans le stretto poursuit une forme sérielle déjà amorcée dans la partie précédente. La division des séries par la césure formelle s'effectue de manière plus ou moins arbitraire. Cette possibilité de sectionner librement une série était sans nul doute la condition préalable pour la technique de la prolifération que Barraqué développa ensuite, puisque celle-ci produit justement un grand nombre de séries dont la structure d'intervalles ne peut être calculée d'avance : des séries par conséquent qui ne recèlent pas de forces créatrices de formes, que la main ordonnatrice du compositeur doit encore leur conférer.

La seule propriété sans doute de la série du *Temps restitué* qui ait une incidence directe sur la forme musicale est d'ordre statistique, à savoir son grand nombre de tierces. (Nous

renonçons dans la suite à la distinction entre tierce et sixte, puisque ces deux intervalles peuvent être considérés comme équivalents dans un espace dodécaphonique qui fait abstraction de l'octave). L'intervalle de tierce, majeure ou mineure, est représenté cinq fois dans la série, dans une disposition symétrique (premier, quatrième, sixième, huitième et onzième intervalle de la série)[8].

L'importance des tierces est évidente dans celles des parties de l'œuvre liées à une expression poétique particulière, et que Barraqué a désigné dans le cahier d'esquisses pour ... *au-delà du hasard* comme "passages noctures"[9]. Des accords de tierces simples et très marqués en tant que consonances dans un contexte atonal, marquent le début et/ou la fin de ces passages et leur donnent une coloration presque tonale[10] :

I. page 23, 3 : *do - mi* aux bois (= deux premiers sons de la série 1), préparé dans la mesure précédente par une suite à fonction de dominante *sol-si-ré-fa* au cor anglais et aux cloches (= sons 2-1 de la série XII et sons 8-11 de la série XII).



page 25, 8 : *fa* dièse - *la* au cor anglais et basson (= sons 11-12 de la série I)

2. page 51, 2 : *fa-do* dièse aux cordes (= sons 2-1 de la série 2)

la-do dièse aux bois (= sons 2-1 de la série II)

page 53, 1 : *la-fa* dièse au soprano et cor anglais (=sons 11-12 de la série 4)

8. Cette symétrie cependant n'est pas exacte, puisque les deux moitiés de la série ne sont pas, en ce qui concerne la place des tierces, symétriques l'une de l'autre, mais parallèles.

9. bibl. Nat. Paris, Rés. Vm dos. 40 (6), page 7.

10. Bien entendu, en trouve tout de suite également des accords de tierces au début de la section IV de ... *au-delà du hasard.*

page 54, 1 : *do* dièse - *mi* au cor anglais et à la clarinette (= sons 12-11 de la série 11)

3. page 102, 6 : *si-sol* aux bois (= ?)

page 104, 7 : *si-ré* aux bois (= sons 5-4 de la série $\overleftarrow{4}$)

4. page 148, 6 : *la-do* dièse au soprano, hautbois et vibraphone (= sons 1-2 de la série 10)

Si les tierces énumérées ici résultent directement de la structure de la série - l'explication sérielle montre que chaque accord de tierces est formé de deux sons voisins d'une seule forme sérielle - par ailleurs la tierce dans le *Temps restitué* a une signification à l'inferieur d'une disposition bien plus globale, comme une idée abstraite de la série, et qui n'a pas d'équivalent concret dans la constellation sérielle du texte musical. Elle réprésente en effet le rapport d'opposition entre les deux notes que l'on peut appeler à juste titre les notes centrales de l'œuvre : *do* et *mi*. (II)Ces deux sons vont être utilisés à des endroits cruciaux comme des "notes-sons", ainsi que le formule Barraqué [12], c'est à dire qu'elles acquièrent au-delà de leur fonction à l'intérieur de la série une existence propre comme phénomène sonores. Les moyens mis à l'œuvre pour privilégier ces deux notes sont : une durée extrême (point d'orgue), l'orchestration (unisson), et le gel de la tessiture d'octave (*do'* et *mi''*). On rencontre une concentration du texte musical autour de ces deux notes

- assez exactement au milieu de la section centrale *Portail de la terreur*(page 85, 5 - 88, 3) : point d'orgue du soprano solo sur *mi* puis unison de l'orchestre sur la même note. Le *do* est suggéré aux timables. (page 85, 4-6)

- dans la transition de la section IV à V, désignée par Barraqué comme "moment principal"[13] (page 127, 8 - 130, 3) : point d'orgue aux voix, sur *do*, interrompu à deux reprises par l'orchestre. La note *mi* est suggérée aux timables (page 129, 3-5).

- enfin vers la fin de l'œuvre : unisson du chœur et unisson du tutti d'orchestre formant un point d'orgue sur *do*(page 158, I - 159, I), par dessus lequel le soprano s'élève sur le *mi*, la note finale de l'œuvre[14].

Les difficultés considérables de l'analyse sérielle du *Temps restitué* sont dues sans nul doute à l'emploi simultané de plusieurs formes sérielles. En règle générale, trois à quatre présentations d'une série sont parcourues en même temps ; parfois ce chiffre descend à deux, plus rarement à un, ou va jusqu'à cinq, voire

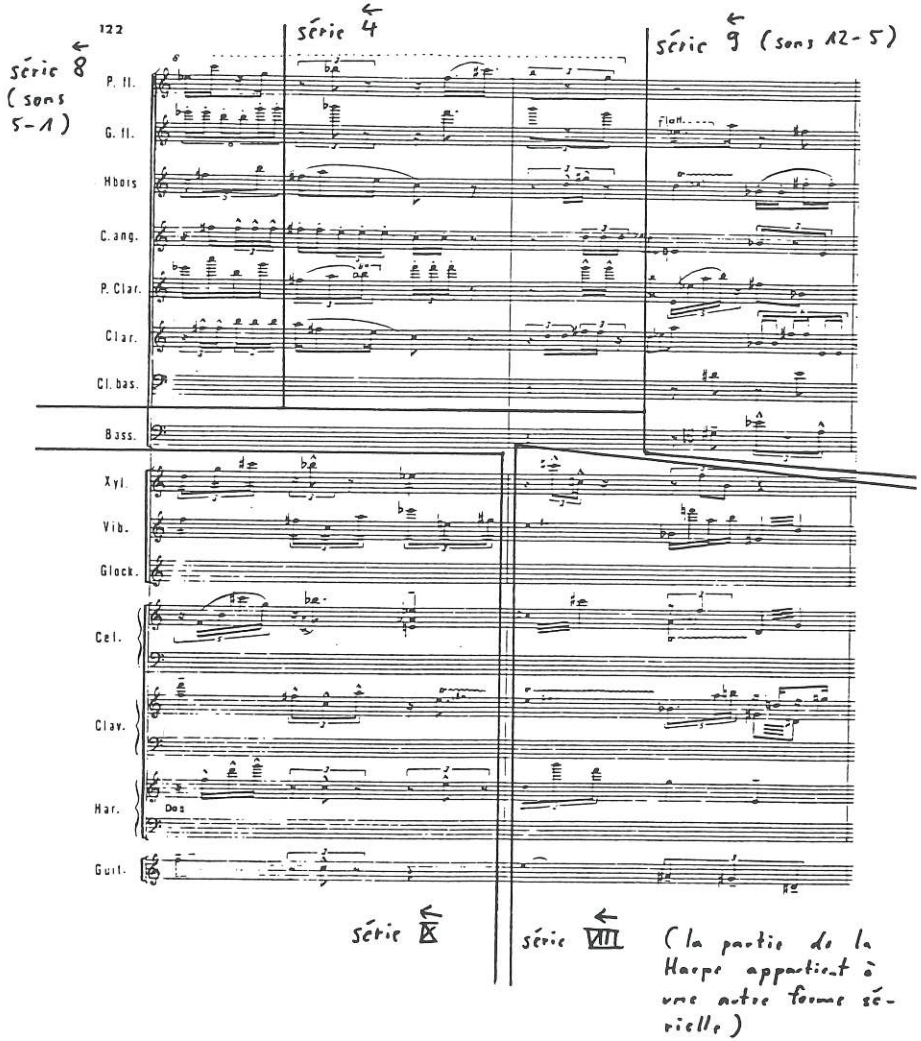
11. Ce n'est certainement pas un hasard si cet accord de tierces, préparé avec tant de soins, comporte, au début du premier "passage nocturne" les notes *mi* et *do*.

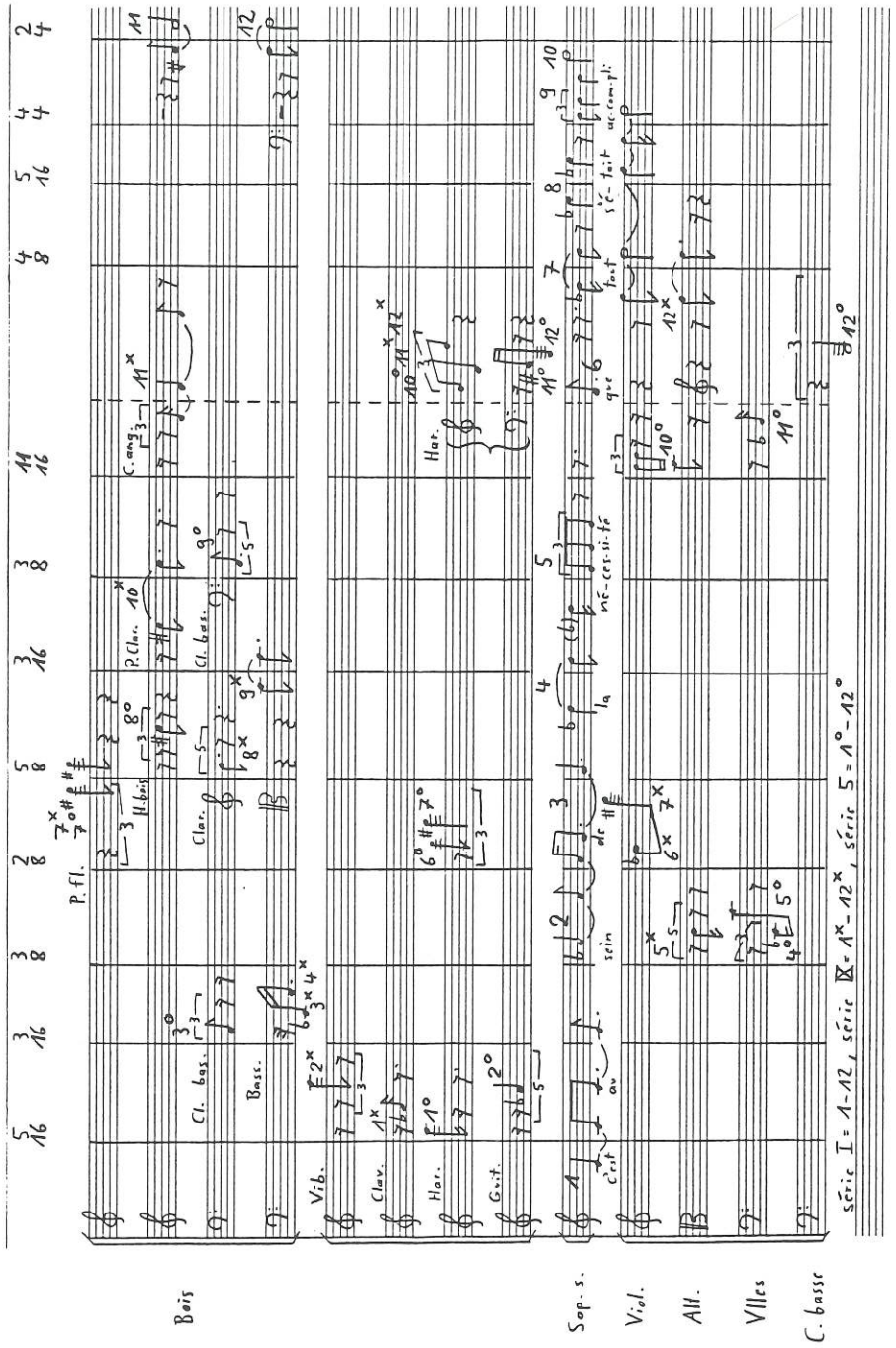
12. Jean Barraqué, "Debussy, ou l'approche d'une organisation autogène de la composition", in *Debussy ou l'évolution de la musique au XXe siècle*, Paris, CNRS, 1962, pp. 93 et 95. Cf. également Hopkins, *op. cit.*, pp. 15/16.

13. Bibl. Nat. Paris, Rés. Vm dos. 40 (6), p. 7. Ce passage se désigne comme "moment principal" en ce que la motif "silence - son - silence" trouve ici sa plus claire formulation.

14. On doit remarquer également la préfiguration du geste final du chœur dans la première partie (page 9, 1-2), ainsi que l'écho du "moment principal" page 133, 3-5.

six formes sérielles. Il est rare cependant qu'une note doive être analysée comme appartenant à plusieurs formes d'une série - comme cela est tout à fait fréquent chez les compositeurs de l'école de Vienne. Le contraire en revanche se rencontre souvent : les différentes formes d'une série sont utilisées comme en éventail, présentant des configurations hétérophoniques où chaque note de la série a plusieurs représentants, légèrement décalés. Barraqué a utilisé amplement cette technique dans les deux cadences d'orchestre (page I, 5-5, 2 et 120, 4-124, I) :





Les formes sérielles, étoffées comme de véritables bandes sonores sont confiées dans ce exemple chacune à un groupe d'instruments. Mais il arrive fréquemment chez Barraqué que les présentations d'une série, superposées, ne soient pas liées à ces groupes d'instruments, ni même à certaines voix définies. L'entrée du soprano solo (page 24, 4-25, 8) montre un tissu musical très clairsemé avec une superposition de trois séries (voir exemple page ci-contre).

Les deux formes sérielles qui constituent la partie instrumentale sont ici presque entièrement dissoutes en son isolés ; seule la ligne du chant n'est pas affectée par cette atomisation, déployant comme une mélodie la série de base du *Temps restitué*. D'une manière moins évidente, plus subtile qu'avec les notes centrales dont il a été question plus haut, on trouve dans cet exemple-ci des "notes-sons", au moyen d'une combination sérielle spéciale. Les deux formes sérielles de la partie instrumentale recèlent des correspondances structurelles évidentes, si bien que leur superposition privilégie d'elle-même en somme certaines hauteurs :

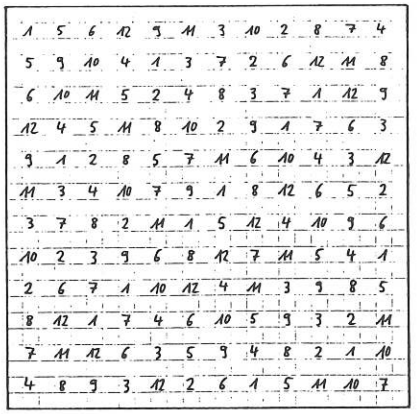
forme sérielle	IX 5	IX 5
note	1 = 2	5 = 5
	2 = 1	7 = 7
	3 = 4	10 = 8
	4 = 3	8 = 10

Les effets obtenus par le jeu combiné des deux formes sérielles sont soutenus encore par la disposition temporelle de la ligne du chant. Ainsi, le *ré* bémol du soprano relie par exemple le *do* dièse du hautbois (mesure 6 de notre exemple) au *do* dièse de la clarinette (mes. 7/87. Ce qui est moins typique du style compositionnel de Barraqué, c'est que les limites des trois séries de l'exemple coïncident et constituent de plus une configuration close ; cela s'explique sans doute par le caractère d'exposition du passage : non seulement la forme fondamentale de la série est présentée pour la première fois comme mélodie, mais la série rythmique de base - ce qu'on ne peut hélas montrer ici - est également présentée ici comme entité complète. Le matériau sur lequel prend appui la construction musicale du *Temps restitué* apparaît pour un instant dans son état primitif et comme fixé par un objectif. N'est-ce pas ce que disent les paroles alors : "C'est au sein de la nécessité que tout s'était accompli."

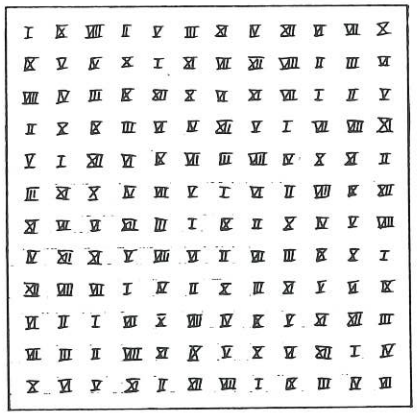
Barraqué a intégré a un système ordonnateur non seulement les hauteurs isolées mais aussi la disposition des formes sérielles dans le tout de l'œuvre. L'œuvre en entier se compose de cycles sériels, dont chacun comporte exactement les douze transpositions de l'une des quatre présentations fondamentales de la série. Un cahier d'esquisses[15] nous renseigne sur l'ordre des transpositions à l'intérieur des cycles, contenant, mis à part une vue globale de tout le cycle de la *Mort de Virgile,* essentiellement des notes pour le *Temps restitué.* Aux pages 2 et 3 du cahier, Barraqué a noté les quatre carrés suivants :

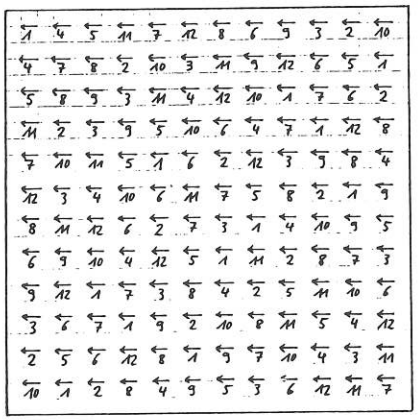
15. Bibl. Nat. Paris, Ms 20148 (I).

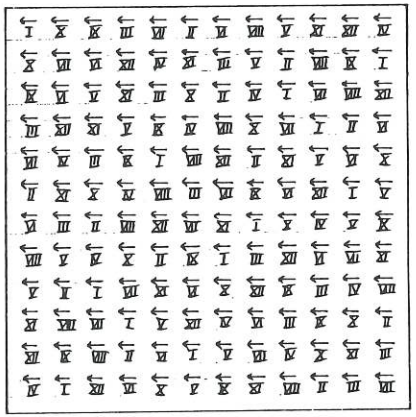
(page 2)



(page 3)







Chaque chiffre de ces carrés vaut - selon la désignation habituelle - pour une forme sérielle. Les carrés de la page 2 ordonnent donc la suite des renversements (en haut) et des renversements du rétrograde (en bas), les carrés de la page 3 les formes originales (en haut) et les rétrogrades (en bas). Chaque ligne du carré représente un cycle sériel. Les suites de chiffres qui forment chaque ligne sont déduites des formes sérielles qu'ordonne chaque carré selon le principe "*do* = I / I / 1 / 1, *do* dièse = II / II / 2 / 2, ... *si* = XII / XII / 12 / 12". L'ordre des degrés de transposition à l'intérieur d'une des formes sérielles qu'ordonne ce cycle[16].

Barraqué a ensuite - en se pliant plus au moins à l'exigence d'une utilisation simultanée de plusieurs séries - superposé à chaque fois de deux à quatre cycles sériels pour former des complexes. Ces cycles comme ces complexes globaux sont maniés - en ce qui concerne l'ordre de leurs éléments respectifs - avec une grande souplesse lors de la composition. Ainsi les différents complexes verticaux ne sont pas clairement délimités, mais les différents cycles sériels qui les constituent sont imbriqués aux frontières.

Afin de fournir un outil à qui s'intéresserait à l'analyse sérielle de l'œuvre, nous voudrions communiquer ici la disposition complète des séries du *Temps restitué.* Nous désignons les cycles sériels à chaque fois d'après la forme sérielle qui l'inaugure ; la suite des autres formes sérielles peut facilement être completée à partir des carrés cités plus haut. Afin d'éviter des confusions, nous mettons entre parenthèses les chiffres désignant les cycles sériels, par exemple : (V) = V-II-I-VII-XI-VI-X-XII-IX-III-IV-VIII. Si la parenthèse est suivie d'une flèche, le cycle ainsi marqué est obtenu grâce à la lecture rétrograde d'une ligne extraite des carrés, mais qui est quand même trouvée à partir de son chiffre initial là-même, par exemple : (V) = VIII-IV-III-IX-XII-X-VI-XI-VII-I-II-V. Pour chaque cycle nous avons indiqué l'endroit de la partition où il prend son départ (voir exemple page suivante).

Le chiffrage des complexes I à 10 et B1 à B6 est reprise de deux feuilles d'esquisses de Barraqué[17]. Le compositeur y a fait la liste de toutes les formes sérielles des complexes données selon la désignation habituelle, pour les biffer apparemment l'une après l'autre afin de ne pas s'y perdre pendant l'avancement de la composition. Ces notes ne concernent que les parties qui vont de la page I, I à 5,2 et page 5, 3 à 159, 5. Aucun document ne couvre le passage entre 51, 3 et 51, 2, qui pourrait renseigner directement sur la disposition des séries et des

16. L'ordre des lignes dans un carré ne correspond pas cependant à l'ordre chromatique des transpositions dans le tableau des séries. L'ordre des lignes se fait de manière à ce que la suite des chiffres de la première, deuxième... douzième rangée est identique avec la première, deuxième... douzième ligne, si bien que la carré est symétrique autour d'une diagonale descendante.

17. Bibl. Nat. Paris, Vm dos. 42 (2).

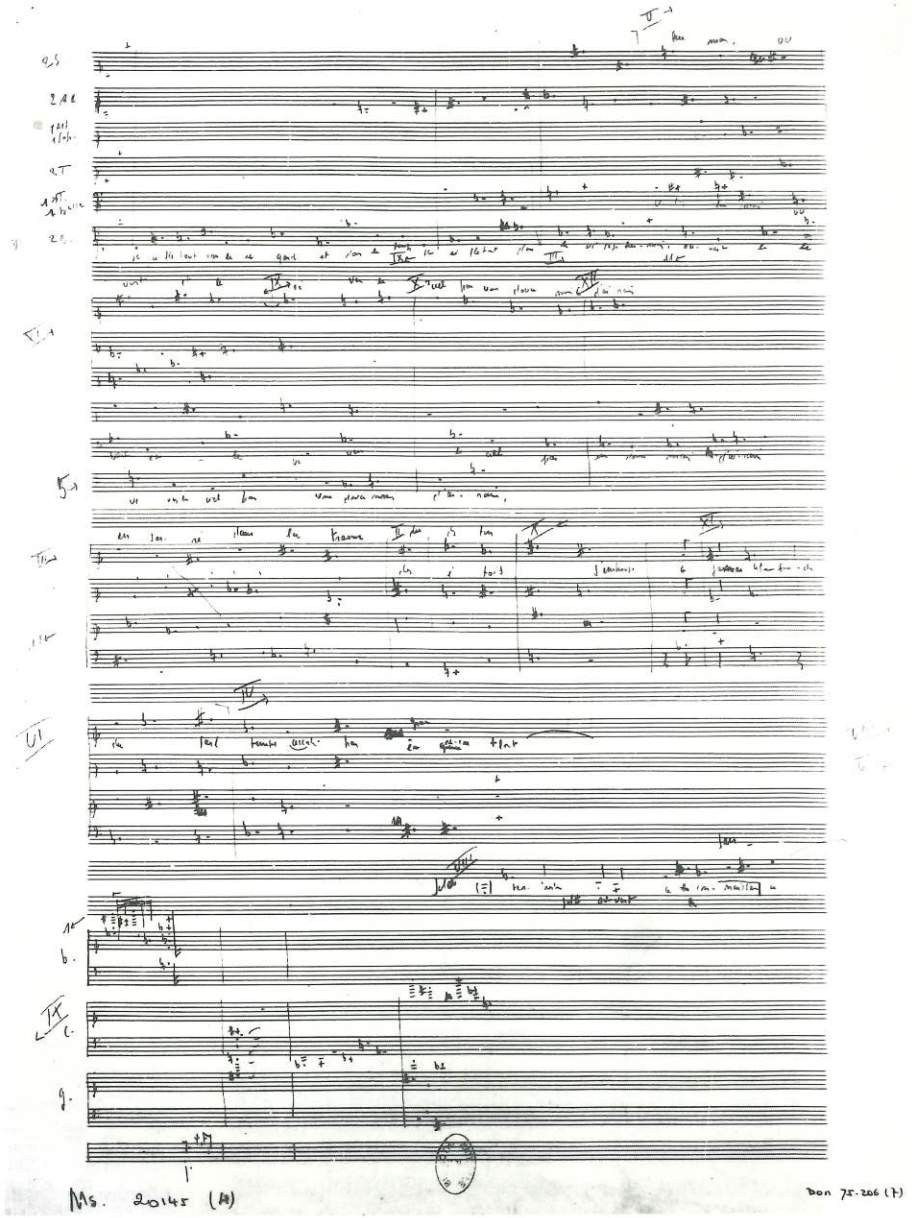
R1	R2	R3	R4	R5
(I) p.5,3	(VIII) p.11,3	(V) p.16,6	(XI) p.22,2	(IV) p.34,5
(IX) p.5,6	(II) p.11,3	(III) p.18,3	(←III) p.26,1	(←V) p.31,4
(←I) p.5,3	(←VII)← p.10,4	(←IX) p.18,3	(1) p.23,3	(5) p.31,4
	(←VI)← p.13,1			(←4) p.31,4

R6	1	2	3	4
(XII) p.42,6	(VI) p.52,2	(VII) p.62,6	(X) p.70,1	(←II) p.80,5
(←XI) p.42,6	(←XII) p.52,2	(←IV) p.62,2	(←IV)← p.66,4	(3) p.80,5
(6) p.42,6	(12) p.51,3	(9) p.61,6	(11) p.67,2	(←8) p.76,5
(←5) p.42,6	(←11) p.51,3	(←7) p.62,1	(←12) p.70,6	

5	6	7	8	9
(←VI) p.84,3	(←VIII) p.94,3	(←V) p.96,7	(←XI) p.106,8	(←XII) p.113,5
(10) p.81,2	(2) p.96,4	(8) p.96,7	(7) p.106,9	(4) p.112,4
(←6) p.82,5	(←6) p.93,4	(←9) p.99,4	(←3) p.106,9	(←2) p.112,6

10	B1	B2	B3
(←IV) p.120,4	(I)← p.123,5	(IX)← p.129,4	(VIII)← p.139,6
(←10) p.120,4	(←I)← p.123,5	(←X)← p.130,5	(←IX)← p.139,6
	(1)← p.123,5	(5)← p.131,5	(6)← p.136,1
	(←1)← p.124,2	(←4)← p.131,2	(←5)← p.136,1

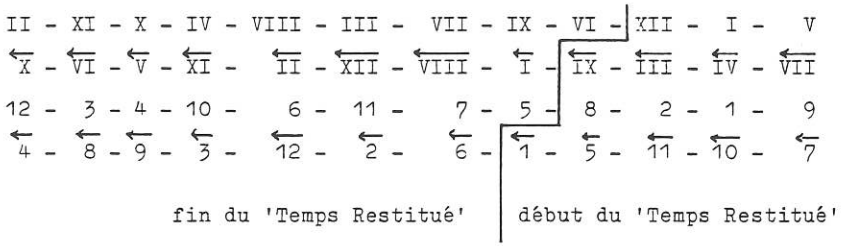
B4	B5	B6
(II)← p.143,2	(V)← ?	(III)← p.3,3
(←III)← p.143,2	(←VII)← ?	(←II)← p.3,4
(12)← p.143,5	(9)← p.153,1	(11)← p.3,4
(←11)← p.143,5	(←7)← p.153,4	(←12)← p.4,1



Fac-similé d'un feuillet d'esquisse montrant la partie vocale de la page 151, 6 jusqu'au *mi* final du soprano solo

cycles sériels. Les complexes R1 à R6 devaient donc être obtenus par l'analyse. Seul le complexe B6 est incomplet : seules les quatre premières séries de chaque cycle ont été employées.[18]

Les agencements sériels du début et de la fin de l'œuvre méritent une attention particulière. Elle s'achève au milieu du complexe B5 ; la partie manquante de ce complexe apparaît en revanche exactement au début : l'œuvre se clôt sous cet aspect de manière cyclique. Notre exemple montre la césure à l'intérieur de B5 :



Il est vrai que cette jonction entre au début et fin devait être réalisée initialement d'une autre manière. La première page de l'esquisse nous fournit un indice : elle correspond aux pages I, I à 5, 2 de la partition imprimée et contient le reste du complexe B5 et le complexe B6. Sans nul doute, cette page a été rajoutée après coup en tête de l'esquisse, ce qu'indique à la fois la pagination des deux premières pages de l'esquisse comme Ia et Ib, et le fait que la page Ib, comme le montre un important jaunissement, à dû servir un temps de page de garde. Ce rajout postérieur de la page Ia pourrait également expliquer les différentes dates d'achèvement ("le 20 octobre" à la fin de l'esquisse et "le II décembre" sur la page de garde). Initialement, le début de l'œuvre était donc formé par l'impulsion du sforzato, que l'on trouve maintenant à la page 5,3 de la partition imprimée. L'esquisse montre la fin déjà dans l'état définitif. Mais un feuillet d'esquisse[19] prouve que la forme cyclique était envisagée dès la départ, et à un stade antérieur à l'esquisse mise au propre. Ce feuillet présente - sans rythme encore - la partie vocale de la page 151, 6 jusqu'au *mi* final du soprano solo. Or celui-ci est relié à cet autre sforzato qui forme maintenant le début du *Temps restitué*. Ainsi l'œuvre aurait repris à la fin le geste initial, et le caractère cyclique aurait paru évident. Barraqué a finalement transféré l'idée cyclique dans l'agencement sériel, un ordre au-delà de la perception. Les raisons en sont évidentes : le cercle devait rester ouvert.

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

18. On peut constater de manière générale des différences considérables d'avec la disposition sérielle prévue, surtout l'interversion de formes sérielles en rapport rétrograde.

19. Bibl. Nat. Paris, Ms. 20145 (4).

LA SONATE POUR PIANO

de Jean Barraqué

Joël-François DURAND

I — 1. Introduction

La Sonate pour piano fut la première œuvre reconnue officiellement par Barraqué. Elle est née à un moment (1950 - 52) où la musique sérielle de l'après guerre se développait rapidement, en particulier à Paris, grâce à certains élèves de la classe de Messiaen à laquelle il appartenait à cette époque. Convaincu acharné du sérialisme, il exploita, dans cette œuvre, les apports techniques et esthétiques les plus caractéristiques de la pensée sérielle du début des années 50 : athématisme, élaborations rythmiques issues de Messiaen, sérialisation des paramètres (intensités, durées, attaques), contrastes expressifs brutaux, etc...

D'autre part, la conscience aigüe qu'avait le compositeur de la tradition musicale européenne déclencha en lui le désir d'intégrer ces nouveaux développements dans le cadre d'une réévaluation de la forme classique.

Ainsi, le schéma de la Sonate s'imposa-t-il à lui pour construire cette première œuvre, alors qu'aucune autre de ses œuvres ultérieures ne montre une semblable relation aux formes historiques.

Mais la sonate au 19ème siècle avait ses règles propres, largement basées sur les fonctions tonales, et ce qu'en retint Barraqué fut d'un ordre plus conceptuel qu'imitatif : toute la Sonate est organisée autour d'un principe dialectique (deux termes, de conception opposée, se trouvent en effet exposés puis mêlés dans un mouvement de synthèse).

Cette étude[1] s'attachera donc, dans la mesure du possible, à démonter les mécanismes au travail (pour paraphraser Debussy), et à établir des rapports entre les formes mises en jeu. J'ai bien dit : dans la mesure du possible, car si les articulations formelles sont relativement claires dans la première moitié de l'œuvre (où sont développées les deux conceptions "opposées"), la seconde moitié, en revanche, ne se laisse pas approcher aisément.

L'analyse de cette première moitié de l'œuvre restera très proche du texte, au risque de multiplier à l'excès les références à la partition, dans le but de dévoiler certains des aspects techniques importants du travail compositionnel.

L'étude de la seconde moitié, en même temps qu'elle justifiera l'approche des points choisis dans la première, sera plus globale, plus allusive, en fait, en rapport avec l'esprit dans lequel elle est écrite, là où l'analyse de détail semble plus troublante qu'éclairante.

I — 2. La préface

Avant la première page de la partition, Barraqué donne quelques indications sur la forme de l'œuvre. Elle est en deux grandes parties (ce sont les deux moitiés mentionnées plus haut), caractérisées par un tempo global, rapide pour la première, lent pour la seconde. Les sous-divisions de ces deux tempi sont au nombre de trois : le "très rapide", tempo de base du groupe A, est divisé en 3 tempi AI, A II, A III, alors que le tempo de base B comprend les divisions B I, B II, B III. Ces indications métronomiques proposent en fait une articulation assez précise de la forme de l'œuvre : ainsi que le précise l'auteur dans la suite de cette note, il convient d'opposer un style "libre" à un style "rigoureux".

Comme nous le verrons à propos de la première partie de la Sonate, les indications métronomiques supportent d'une manière remarquable l'apparition en alternance de ces deux styles : les sections de style "libre" sont animées de mouvements métronomiques très variés, et pas nécessairement en rapport avec le "très rapide" (A), alors que les sections de style

1. Je tiens à exprimer ma gratitude à Mlle Rose-Marie Janzen, responsable de l'association Barraqué, pour l'accès qu'elle m'a offert aux manuscripts du compositeur, et à M. Claude Helffer pour ses précieuses suggestions et remarques tout au long de mon travail.

"rigoureux" sont toujours articulées par les divisions A I, A II, A III.

Dès l'écoute, ces deux styles révèlent des différences fondamentales. Les sections de style libre[2] se distinguent par une utilisation intensive de certains motifs mélodiques ou rythmiques, que l'on retrouve toujours à des endroits importants de la construction. Il s'agit ici d'un discours de type narratif, basé sur la mémoire, sur la reconnaissance d'objets sonores, qui impriment leur marque à l'énoncé musical. Ils se groupent éventuellement en phrases musicales, dont les variations cachent à peine l'identité.

Les sections de style rigoureux proposent un flot musical presque incessant de lignes enchevêtrées. L'écoute en est plus globale. Il est difficile de saisir des figures musicales précises, ce sont plutôt des blocs sonores de différentes densités qui retiennent l'attention. Les mouvements semblent se fixer par moment dans un registre serré sur un intervalle ou une note, alors que l'instant suivant, les sons se trouvent soudain dispersés dans les registres extrêmes du piano. Malgré une certaine continuité du flot, c'est une impression globale de discontinuité qui prévaut, à cause des évènements sans cesse nouveaux et imprévisibles qui animent ces sections.

Nous verrons à l'analyse que cette sensation de discontinuité est le résultat d'un automatisme compositionnel très poussé, alors que le type de discours narratif suit une logique d'organisation plus classique d'élaboration motivique.

Ainsi Barraqué semble-t-il, jusque dans la structure profonde de l'œuvre, méditer sur la situation historique dans laquelle la musique se trouvait lorsqu'il entreprit son travail.

A cette époque, en effet, l'idée de sérialisme intégral venait de faire son apparition[3], et la mise en système du maximum de paramètres du son engendrait un automatisme dans la composition, qui n'avait pas eu d'équivalent dans l'histoire. Barraqué, cependant, tenait à utiliser cette situation nouvelle dans un but dramatique. C'est pourquoi il élabora une autre organisation musicale correspondant au style libre, et qui effectivement entre en conflit et en rapport d'influences à un niveau très subtil avec l'organisation en style rigoureux.

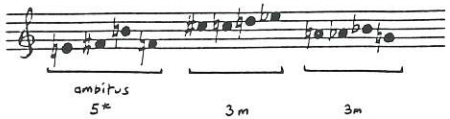
I — 3. La série

Comme nous le disions plus haut, la Sonate est une œuvre sérielle. Sa construction repose sur une seule série de douze sons

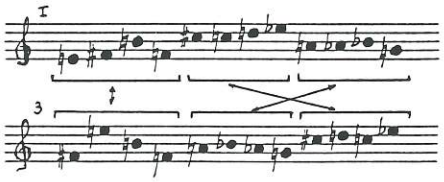
2. La suppression des guillemets à partir de maintenant sur les termes "libre" et "rigoureux" se justifie par la grande fréquence avec laquelle ils vont apparaître dans la suite de l'exposé.

3. Conséquence, on le sait, du travail de Messiaen dans *Modes de valeurs et d'intensités*.

qui est exposée dès le début de l'œuvre. Dans sa présentation page suivante, les formes originales se trouvent sur la colonne de gauche, les formes renversées à droite. Un fait remarquable est à noter dans sa constitution. Lorsqu'on la divise en trois groupes de quatre notes, on constate que le premier groupe se situe dans un ambitus de quinte alors que les deux autres groupes sont dans un ambitus de tierce mineure.



Ceci est important, car l'audition révèle des passages de focalisation autour des intervalles de tierce mineure et seconde mineure (caractéristique du second groupe). D'autre part, cet ambitus de tierce mineure offre une autre particularité : en comparant les formes sérielles I et 3, on remarque que chaque groupe présente les mêmes quatre notes dans un ordre différent.



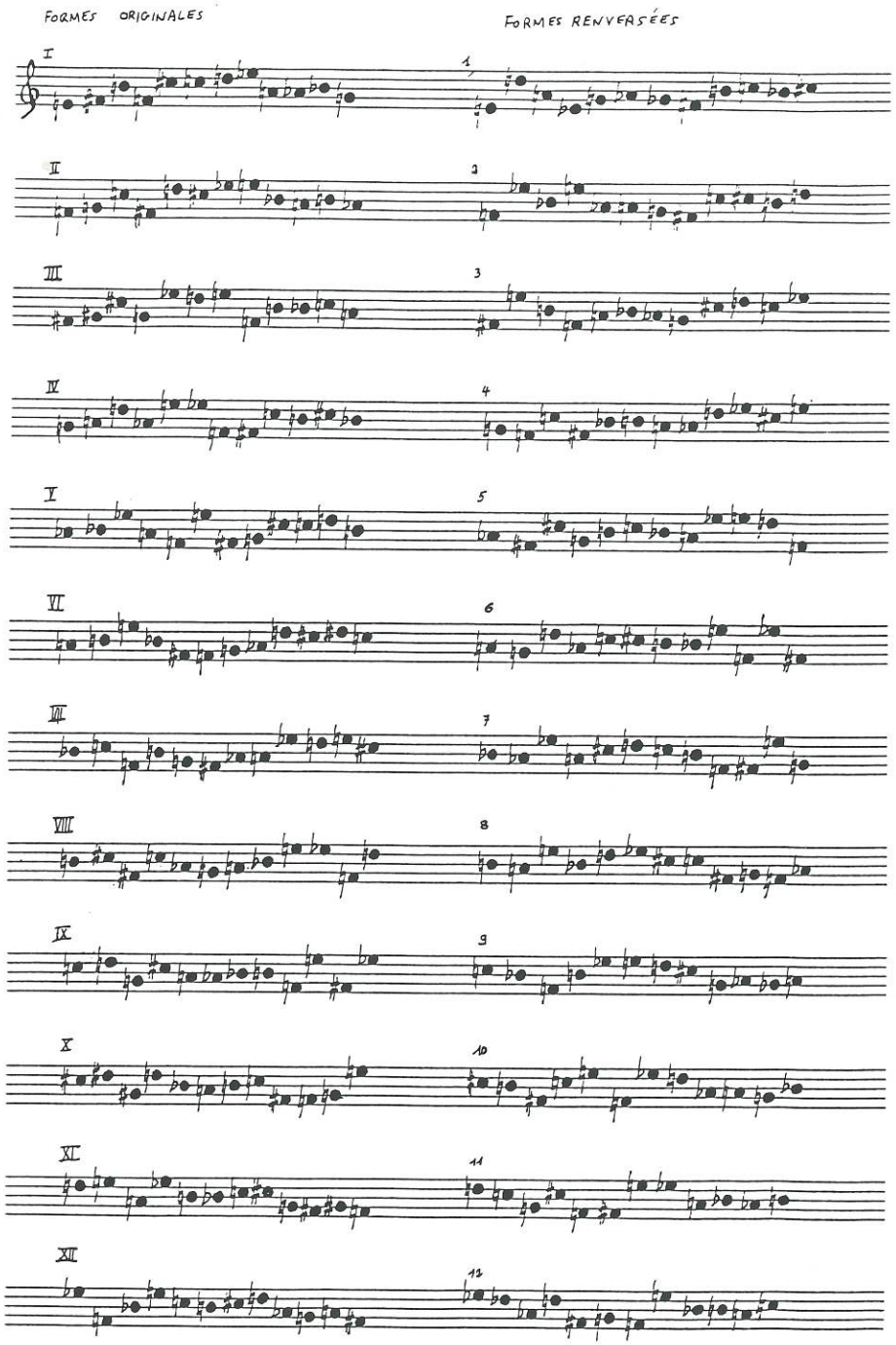
Cette particularité est parfois exploitée par le compositeur pour passer d'une forme sérielle à une autre. Il utilise en effet certains groupes comme zone commune de deux formes sérielles successives.

II – PREMIERE PARTIE

II – 1. Le style libre

Comme le précise l'auteur dans la préface, c'est le style libre qui commence l'œuvre. Il s'agit la plupart du temps d'une écriture de type linéaire basée sur des motifs de deux à six notes.

Pour aider à la reconnaissance des différentes sections de la première partie de la Sonate, nous utiliserons par analogie certains termes appartenant au vocabulaire de la forme-sonate classique. Ces références sont particulièrement efficaces dans la description des sections en style libre, comme nous le ver-

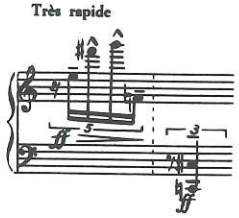


rons, et le titre "Sonate" donné par Barraqué semble justifier dans une certaine mesure cette pratique.

II – 1. 1. L'exposition

Elle se déroule du début de la partition jusqu'à la double barre, page 4, 3ème système [4] et comprend deux parties[5].

Le travail motivique caractéristique du style libre se met en place dès les deux premières phrases de l'exposition. La première phrase (les trois mesures du "Très rapide") commence par les figures rythmiques.



Le début de la deuxième phrase (à partir du "Moins rapide", jusqu'à la double barre du 3ème système) reprend les deux mêmes cellules rythmiques, mais les groupes irrationnels de la première phrase sont maintenant rationnels.

Ce principe est appliqué jusqu'à la fin de ces deux phrases : valeurs irrationnelles transformées en valeurs rationnelles, et réciproquement[6].

L'enchaînement des formes sérielles de la première phrase montre la technique typique employée dans toute l'exposition : la dernière note d'une forme est commune avec la première de la forme suivante : [I (la♭) 5 (fa) II (la♮) 8].

Pour passer à la seconde phrase, le compositeur utilise le principe mentionné lors de la présentation de la série. La forme sérielle est VI, et chacun de ses trois groupes dispose des mêmes quatres notes que 8, dans un ordre différent, des groupes eux-mêmes, et également des notes à l'intérieur des groupes.

La fin de 8 [si♭ - mi - la - si♮] correspond au groupe de tête de VI [la - si - mi - si♭]. La deuxième phrase commence alors directement avec les notes suivantes de VI [fa♯ - fa♮ - sol - sol♯]. Ceci permet de commencer cette variation de la première phrase d'une manière à la fois très proche de l'originale, et subtilement différente. Les cellules rythmiques et l'articulation par les silences sont très semblables, mais les intervalles ont changé.

L'écriture pour l'instrument est bondissante, imprévisible, par l'emploi fréquent d'intervalles très larges et les changements continuels de directions à l'intérieur des phrases. Un motif ascendant est presque toujours suivi d'une réponse descendante dans la première phrase mais les mouvements se télescopent dans la seconde, et aucune règle ne préside à leur ordonnancement. On note cependant une tendance aux mouvements ascendants dans la première moitié de la phrase, et l'inverse dans la seconde moitié. Ici encore, le principe de variation entre la première et la seconde phrase est cohérent mais non systématique, laissant le champ libre à l'imagination.

4. En l'absence de toute numérotation des mesures dans la partition, nous nous y reportons de la manière suivante : numéro de page, position du système dans la page en lisant de haut en bas, numéro de mesure dans le système.

5. Les double barres indiquent en général des changements de tempi. Ceci n'est cependant pas systématique, en particulier dans les sections de style libre.

6. On note ici une des nombreuses erreurs de copie dans la partition éditée : 2ème système, dernière mesure, le premier groupe devrait être dans un triolet

Alors que les deux phrases introductives établissaient un mouvement général de ralentissement ("Très rapide" puis "Moins rapide"), la section suivante de cette première partie de l'exposition est un accelerando de "Lent" (page 1, 3ème système) à "Très vif" (page 2, 4ème système). Il y a cinq stades successifs d'accélération, qui délimitent cinq phrases. Les trois premières phrases présentent un nouvel élément qui est utilisé avec insistance : les notes répétées deux fois. La texture est sensiblement la même qu'auparavant, ce qui rend cet élément d'autant plus prépondérant.

La première phrase de cette deuxième section est assignée au tempo "Lent". Elle se présente comme une variation de la phrase précédente, à laquelle elle emprunte en particulier son motif de départ, quatre impulsions ascendantes en doubles croches. La variation rythmique sépare maintenant le motif en deux parties, l'une irrationnelle, l'autre rationnelle.

La texture se densifie aussitôt à nouveau par chevauchement de motifs de trois ou quatre notes. La fin de la phrase est moins dense et se termine par un motif rythmique très proche de ceux qui terminaient les deux phrases de la première section.

Les deux phrases suivantes de la deuxième section s'éloignent un peu de ces variations motiviques, et se concentrent plus sur les notes répétées (page 1, 4ème système "plus rapide", à page 2, 3ème système, 1ère mesure). Les cellules rythmiques forment ici encore des motifs assez courts, de deux à six notes, mais les mouvements semblent moins dispersés à cause de la focalisation sur les notes répétées deux fois. Pratiquement tous les motifs en sont dotés. Dans la deuxième phrase le discours est plus continu, la densité plus homogène (du "Plus rapide" page 1, à page 2, 1er système, 2ème mesure).

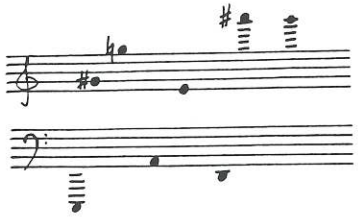
La troisième phrase (jusqu'à page 2, 3ème système, 1ère mesure) combine le type de texture et de mouvements très changeants du début avec l'utilisation intensive des notes répétées. Alors que les dynamiques générales des deux premières phrases de cette deuxième section (presque toujours entre pp et mp)

étaient très en retrait par rapport au début de la pièce, elles sont maintenant à nouveau dans un registre plus large. Le discours devient plus animé, avec ce caractère haché et imprévisible du début de l'œuvre. La dispersion en registres des motifs s'accentue jusqu'au début de la section suivante.

A partir du "vif, heurté" l'écriture est polyphonique, à trois voix au début, puis à deux voix. La transition entre le type d'écriture précédent et celui-ci, polyphonique, est assurée magnifiquement par l'écartement en registres de deux motifs à la fin de la deuxième section.

Ils donnent une impression dynamique d'ouverture qui est poursuivie par les trois lignes de la polyphonie, très caractérisée par leur espacement : les voix extrêmes sont au début à peu près de cinq octaves l'une de l'autre ! Ceci crée bien sûr une grande différence au niveau du timbre, différence accentuée par les dynamiques. La voix du milieu est affectée presque continuellement de f à fff, alors que les deux autres sont en général moins fortes. En revanche, les voix extrêmes doivent être "staccato", "avec des attaques dures et brutales", la voix médiane "legato" (note de bas de page). La disparition de la voix médiane dès la 2ème mesure du 4ème système entraîne une diminution globale de l'intensité. Mais dès la mesure suivante ("Trés vif") l'intermède polyphonique est terminé, nous retrouvons les motifs avec notes répétées pour deux mesures. Le climat est celui de la troisième phrase (page 2 "Plus rapide") et cette fois le discours se bloque sur une série de gestes ascendants dont la densité augmente chaque fois avant de repartir du registre grave : 5ème système, mesures 2, 3 et 4.

On constate une accélération progressive en même temps qu'une densification (formation d'accords) et une augmentation de la dynamique. Ces poussées ascendantes créent une impression de blocage du discours vers les accords, et le point maximum de cette phrase est atteint au 6ème système, mes. 2, avec trois accords successifs. Un examen attentif de ce passage révèle un autre élément contribuant à cette sensation de blocage. Certaines notes sont répétées à distance, toujours dans le même registre.



Cette idée est en quelque sorte similaire à l'idée des notes répétées deux fois, mais ici elles sont répétées à distance. Nous avions observé que les notes répétées dans la deuxième phrase de la deuxième section engendraient une plus grande continuité. Cet effet semble réitéré ici avec cependant une ambiguïté. Les gestes ascendants renouvelés contredisent cette continuité, mais les correspondances qui s'établissent entre ces notes qui se répètent à distance la renforce. Il se crée alors une tension interne dans la texture qui n'est pas alors réellement résolue mais seulement prolongée par la surenchère expressive des accords bloquant la phrase. (6ème système, 2ème mesure).

Nous retrouvons ce phénomène de notes répétées à distance dans un tout autre contexte à propos des développements de style rigoureux. Tout ce passage d'accords s'appuie sur une utilisation intensive des rythmes en triolets. Après deux mesures de doubles croches en valeurs rationnelles et en quintolets, le tempo le plus rapide de l'exposition est atteint dans deux mesures de valeurs rythmiques régulières, à nouveau en triolets (page 3, 1er système, 2 premières mesures).

Il est très significatif de noter précisément les évènements qui, par deux fois, ont interrompu le cours de la troisième phrase de cette deuxième section. La première fois (page 2, 3ème système, à partir de la 2ème mesure) c'est une polyphonie à 3 voix qui constitue le premier changement réel de texture de l'exposition. Alors que la phrase essaie de reprendre ensuite, c'est une succession d'accords qui l'arrête à nouveau. Il s'établit ainsi un parallèle entre textures polyphoniques et harmoniques, qui est provoqué dans ce passage par leur rôle similaire d'interruption dans le cours du flot musical. Celui-ci était jusque-là relativement homogène et combinait comme nous l'avons vu des motifs courts enchevêtrés ou séparés par des silences. Ces deux évènements nouveaux présentent un contraste important et laissent une trace profonde dans la mémoire.

La seconde partie de l'exposition est plus courte et moins complexe que la première. Sa section initiale commence une mesure avant le "Moins vif", page 3, et comprend deux phrases assez semblables. La première des deux s'étend jusqu'au "Moins rapide", et la suivante jusqu'au "Presque lent". Elles retrouvent toutes deux l'idée des notes répétées deux fois, combinée à une texture proche de la phrase de la première partie qui menait au "vif-heurté", page 2. Cette fois les notes répétées sont plus présentes, elles apparaissent dans presque tous les groupes rythmiques.

Le "presque lent", (page 3, 6ème système, à page 4, 2ème système) est à nouveau une polyphonie à 3 voix (voir aussi la note en bas de la page 3). Avec une disposition en registre plus ressérrée que la polyphonie du "vif-heurté" page 2, elle s'y oppose en caractère. Autant la première était brutale et saccadée, autant celle-ci est douce et toute de résonnances. Elle est également plus longue et constitue la seule trève de calme dans toute cette exposition. En cela, elle préfigure la seconde moitié de la Sonate. La figure qui arrête cette phrase lente (page 4, 2ème système, dernière mesure) relance le discours rapide. Nous la retrouverons plus tard.

Après deux mesures de transition qui ramène la texture de la page 3 avec les notes répétées, le tempo du début de la Sonate, "Très rapide", réapparaît. Il s'agit du premier des trois développements libres.

II - 1.2. Le premier développement en style libre.

Les figures d'entrée de ce développement nous ramènent au tout début de la Sonate : quatre notes dans un quintolet, suivies d'une impulsion dans un triolet (page 3, 3ème système, après la double barre).

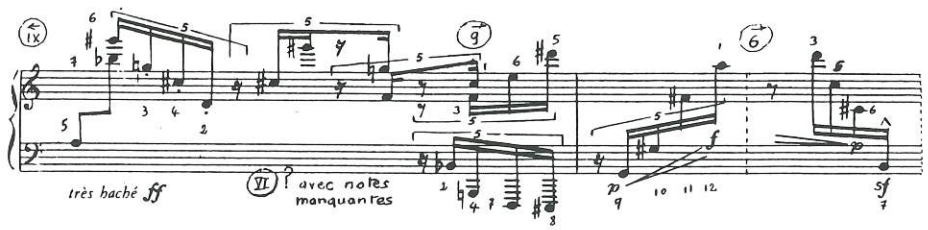
Deux particularités établissent pourtant une différence importante avec les figures originales. La première figure contient deux notes répétées, la deuxième est un accord de trois sons. Les deux éléments sont accentués par des accents pour le premier et une intensité ff pour le second. En ces deux figures sont résumées et rappelées les caractéristiques principales de l'évolution que nous avons suivie dans l'exposition : d'une part l'envahissement de la texture par les notes répétées deux fois, d'autre part l'apparition d'accords d'une manière insistante[7]. Après avoir résumé ainsi ses conditions de départ, le premier développement s'élance. Après deux lignes d'un discours chargé de notes répétées deux fois et semblable aux deux phrases de la page 3 basées sur le même principe, une nouvelle phrase introduite au "Plus vif" provoque un changement brutal. Ici des secondes majeures plaquées ou en trilles (deux fois) bloquent systématiquement les figures mélodiques. Elles sont toujours d'intensité plus forte que les autres notes et la partition précise : "les agrégats de seconde toujours lourés".

La section suivante de ce premier développement commence au bas de la page 4. Nous y trouvons des enchevêtrements de figures en quintolets, suivies de réponses en valeurs rationnelles. Il s'agit du même principe de transformation rythmique

7. L'autre élément frappant noté dans l'exposition, la polyphonie à trois voix, sera l'objet principal des développements rigoureux, sans référence littérale cependant.

observé dans les deux premières phrases de l'exposition, réalisé ici assez librement.

Un fait remarquable dans cette section : la première mesure du troisième système page 5 présente cette même imbrication de figures de quintolets, mais, dans trois des groupes, il manque des quintolets. D'autre part, alors que jusqu'ici, le déroulement des formes sérielles était continu, chaque série s'enchaînant à une autre, ce passage révèle quatre notes ne semblant pas appartenir à une des formes de la série.



Nous pouvons supposer que Barraqué a instauré ici cette dialectique entre le son et le silence dont parle André Hodeir, à propos de la Sonate : le silence aurait en quelque sorte "enlevé" des notes.[8]

Dans le quatrième système de la page 5, nous retrouvons un geste important de l'exposition : des figures ascendantes se bloquent sur des accords. Cette fois, c'est toute une séquence d'accords qui suit, "emportée, nette, égale et dure". L'idée musicale des accords esquissée dans l'exposition est amplifiée pour la première fois. Le contraste frappant entre cette idée harmonique et l'écriture linéaire qui prévalait jusqu'à maintenant est symbolisé dans la fin de ce premier développement. La grande densité atteinte dans les accords – jusqu'à six notes ensemble pour l'avant-dernier accord – est suivie d'une ligne presque homophonique (6ème système, page 5, il s'agit de la forme sérielle 12).

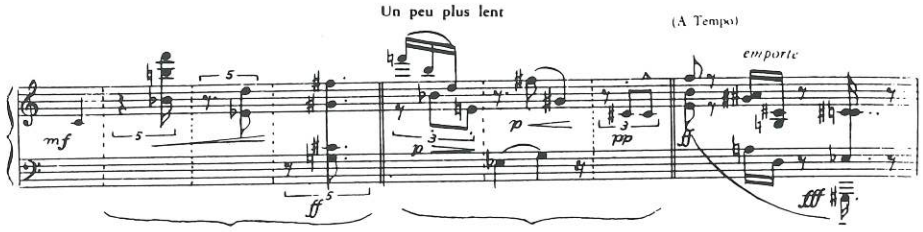
II - 1.3. Le deuxième développement libre.

Il se trouve page 7 à page 9. Entre les deux premiers développements libres s'intercale le premier développement en style "rigoureux". Le deuxième développement (page 7, 5ème système, 2ème mesure, à partir de la double barre, jusqu'à page 9, 4ème système, 2ème mesure) reprend en son début le schéma du premier développement.

8. André Hodeir : La Musique depuis Debussy p. 173 (PUF).

On retrouve jusqu'au "Plus vif" le type de texture de la première section du premier développement, mais les notes répétées ont disparu.

Au "Plus vif", nous retrouvons exactement la même séquence que dans la page 4, en secondes majeures (5ème système), mais ici, les secondes majeures sont devenues des quartes augmentées ; la séquence suivante présente les quintolets imbriqués avec réponse de figures en valeurs rationnelles ; cette séquence s'achève sur une mesure semblable à celle de la page 5 (3ème système, 1ère mesure), mais ici, les silences sont encore plus nombreux, et les formes sérielles tout aussi méconnaissables (page 8, 4ème système, 1ère mesure). La séquence d'accords qui suivait dans le premier développement est maintenant remplacée par une polyphonie ("Un peu moins rapide"), qui s'arrête de manière caractéristique, par deux fois, sur des accords de 2 et 3 notes, au milieu du 5ème système. L'écriture polyphonique se bloque à nouveau plus violemment, en haut de la page 9, sur des mesures d'accords. Les rapports structurels entre polyphonie et accords sont ici très affirmés : chaque mesure d'accords est suivie d'une mesure polyphonique utilisant les mêmes notes, sauf quelques exceptions, dans les mêmes registres (Cf, 1er système, page 9).



II - 1.4. Le troisième développement libre.

(page 14, 4ème système, 3ème mesure et page 15)

Il est séparé du deuxième développement libre par un nouveau développement rigoureux. Son caractère est celui de la section "Un peu moins rapide" du développement libre précédent (page 8, 4ème système). L'écriture est de tendance librement polyphonique, calme et mélodique.

Cet aspect mélodique est renforcé par les liaisons au-dessus de la voix "legato". A partir de la page 15, 2ème système, 3ème mesure, les voix se mélangent plus librement, rappelant le type

d'écriture aux motifs enchevêtrés de l'exposition. Mais les figures nerveuses qui constituaient la majeure partie de l'exposition, du premier développement et d'une partie du deuxième, font peu d'apparitions ici. Les mouvements mélodiques sont moins larges et, le tempo aidant, permettent une perception plus aisée des motifs qui les composent : par exemple, le motif rythmique

que l'on retrouve sous de nombreuses variations, dans tout ce développement.

Les séquences d'accords qui avaient marqué profondément le caractère des premier et deuxième développements n'apparaissent plus dans le troisième. Mais ce sont encore des gestes brutaux qui par deux fois arrêtent le discours assez fluide de la polyphonie (page 15, 5ème système et fin du 6ème système).

Avant d'aborder l'étude des développements rigoureux, il est temps d'observer ce qui pourrait être interprété comme la fin du processus de la pièce entière. A la page 43, 2ème système, dernière mesure (après la double barre), nous retrouvons le "Tempo du début", et les deux groupes rythmiques du début de la Sonate : le quintolet et le triolet.

Suivent alors les deux groupes de phrases du début de l'exposition : l'un de même type que toute la première phrase de l'œuvre, l'autre avec les notes répétées deux fois. La première mesure du dernier système ramène la polyphonie à trois voix en triolets et quintolets de la page 3 (dernier système, dernière mesure). Après cette mesure se trouve une longue séquence d'accords interrompue plusieurs fois par les figures rapides et violentes que nous venons de rencontrer à la fin du troisième développement.

Si l'évolution des trois développements libres semblait avoir donné progressivement la primauté à la polyphonie, il apparaît qu'à la fin de la Sonate, c'est en définitive l'écriture harmonique qui réduit le discours musical au silence. La dernière ligne mélodique, en même temps qu'elle nous rappelle la fin de l'exposition, offre un nouveau point de départ possible (c'est, symboliquement la forme originale de la série, en renversement rétrograde $\overleftarrow{(1)}$, qui se déroule ici).

II - 2. Le style rigoureux (ou "strict")

Comme nous l'avons déjà vu, les développements stricts sont disposés en alternance avec les développements libres. Ils sont

constitués d'un type d'écriture rigoureuse, dans la mesure où tous les paramètres sont régis par des lois sérielles établies. Ainsi chacun de ces développements dispose-t-il d'une série rythmique propre, tandis que les tempi, les dynamiques et les attaques sont organisés de manière plus globale. La série des hauteurs est la même que dans les autres parties de la Sonate (Cf. page 6).

Le résultat sonore de cet automatisme compositionel oblige à saisir les structures musicales d'une manière différente de celle utilisée pour les développements libres. Les figures mélodiques et rythmiques sont variées trop rapidement et systématiquement pour qu'aucun contour particulier ne puisse se détacher. On perçoit des sections de densités globales différentes, dans lesquelles la mémoire du détail n'a pratiquement pas de prises. Tout au plus l'utilisation particulière des registres fixes permet-elle de mettre certains éléments en rapport, lorsque ceux-ci (intervalles ou notes) sont assez proches et répétés pour créer une focalisation sur eux. Mais la plupart du temps, le flot musical résiste à un repérage précis de l'écoute.

Pour les parties les moins complexes des développements stricts, il est parfois possible de distinguer des éléments qui prennent presque valeur de motifs (par exemple les tierces mineures du deuxième développement), mais ceci est le résultat d'une circonstance exceptionnelle.

Il serait pourtant intéressant de tenter une étude de ces développements sur des bases uniquement perceptives. Quoi qu'il en soit, il semble logique, étant donné le type d'organisation adoptée par le compositeur, de s'attaquer d'abord aux mécanismes d'écriture employés ici, et c'est dans ce sens que cette analyse va s'orienter.

Pour des raisons de place, nous ne traiterons ici que du troisième développement, le plus long et le plus complexe des trois. Les deux autres reposent sur des principes d'organisation similaires, tant dans le détail que dans le découpage général.

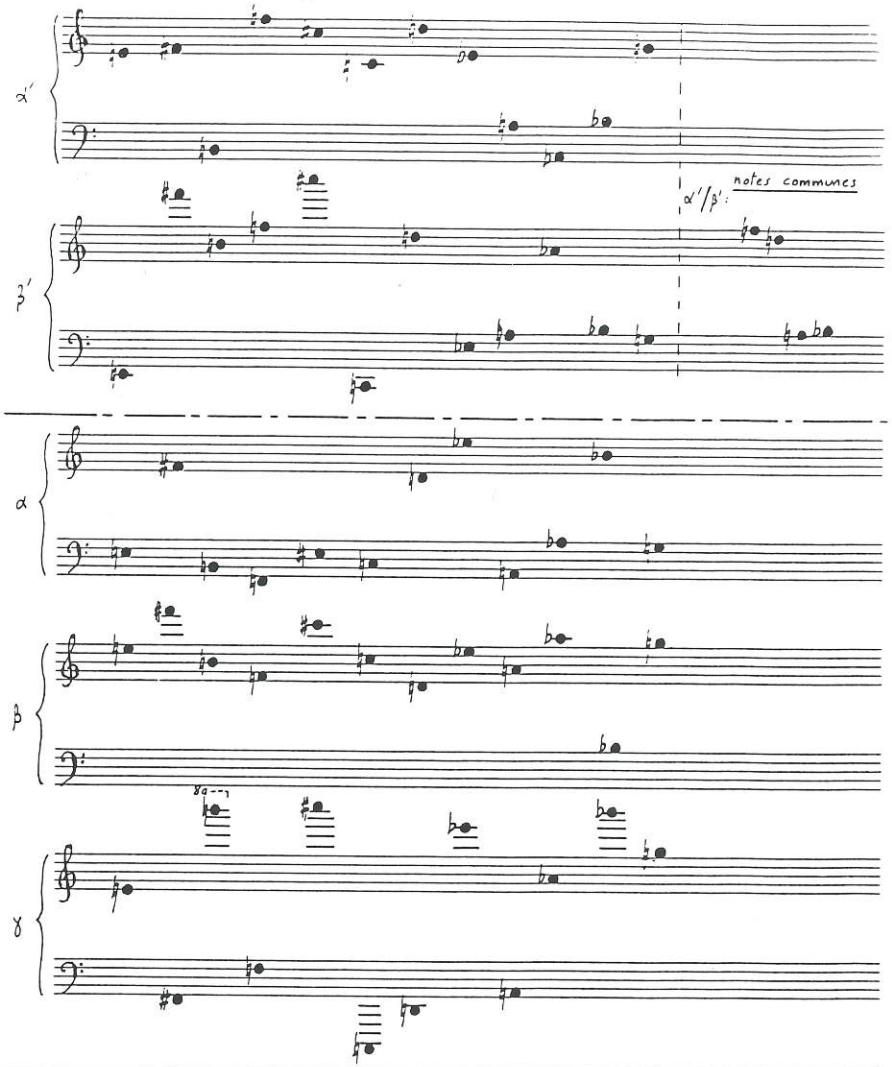
II - 2.1. Le troisième développement strict.

Il s'étend de la page 16, 1er système, 2ème mesure, jusqu'à la page 28, 1er système. Sa forme globale est en trois sections, la troisième proposant une synthèse des 2 premières.

Dans la première section, nous trouvons comme dans les deux premiers développements l'alternance de zones de tempi, registres et dynamiques. Ici alternent les tempi A II et A III

(noter, que par suite d'erreurs de copie dans la partition, la dernière mesure de la page 16 devrait être au tempo A II "Très vif", et non pas A III noté, et que page 17 au début du 4ème système, il manque la notation du tempo A II, avec la nuance).

Les zones de tempi signalent également une particularité : les zones de tempo A III sont toujours à 4 voix, alors que, sous le tempo A II, nous trouvons alternativement une écriture à 2 ou 3 voix. Les registres sont au nombre de 5 : α', β', α, β, γ. Les trois derniers α, β, γ, apparaissent dans les phrases à 4 voix (tempo A III, α' et β' dans les autres.



La série rythmique de ce développement est présentée page ci-contre. Les variations des cellules de base A et B sont réalisées de manière assez libre. Elles suivent le principe, déjà constaté dans l'exposition, de transformations de valeurs irrationnelles en valeurs rationnelles et réciproquement, combiné à la technique de la valeur ajoutée chère à Messiaen.

Le tableau suivant résume les apparitions de ces paramètres dans la première section :

TEMPO	REGISTRE	NUANCE	POLYPHONIE
A III	α	*p*	4 voix
A II	β′	*f*	2 voix
A III	β	*mf*	4 voix
A II	α′	*p*	3 voix
(Page 17...)			
A III	γ	*f*	4 voix
A II	β′	*p*	2 voix
A III	β	*mf*	4 voix
(Page 18...)			
A II	β′	*fff*	3 voix
A III	α	*f*	4 voix
A II	β′	*mf*	2 voix
A III	γ	*p*	4 voix
(Page 19...)			
A II	β′	*f*	3 voix

Le premier point d'orgue (𝄐) à la fin du 3ème système, page 19, signale la fin de cette première section.

La reproduction d'un fragment de manuscrit de Barraqué, présenté page suivante, nous montre d'une façon claire la construction des zones polyphoniques à 4 voix. Il s'agit du passage commençant page 17, 5ème système, au tempo A III. Les 4 voix sont disposées chacune sur une ligne différente, et nous pouvons reconnaître les formes sérielles de hauteurs, ainsi que les cellules rythmiques utilisées (cf. également tableau page 104). Le compositeur attribue une forme sérielle différente à chaque voix : à la voix supérieure, la 4ème note est un do♯ , première note de la forme $\overrightarrow{X}$ utilisée ici. La voix notée juste au-dessous de celle-ci expose la forme sérielle $\overrightarrow{8}$, etc...

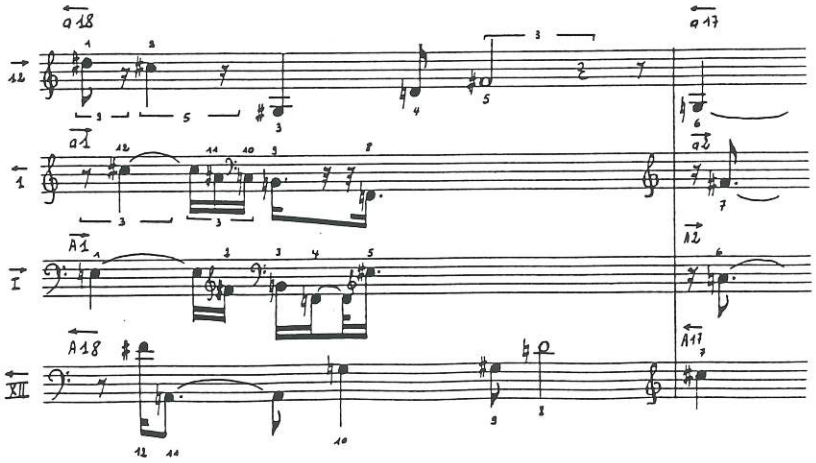
Au niveau rythmique, nous trouvons dans cette première mesure : $\overrightarrow{A\ 10}$

$\overrightarrow{a\ 10}$

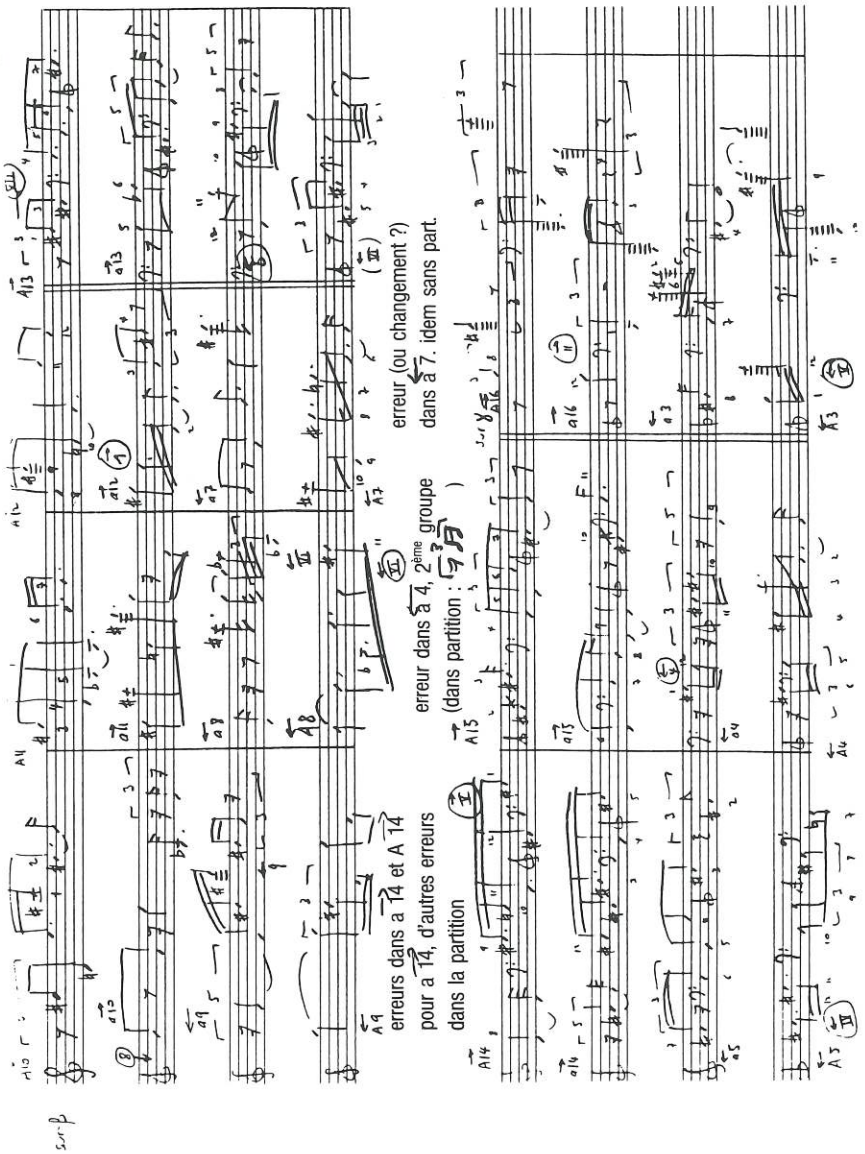
$\overleftarrow{a\ 9}$

$\overleftarrow{A\ 9}$

Si nous nous reportons maintenant au début du développement (page 16, 1er système), après avoir réparti cette première mesure sur 4 lignes, nous lisons :



Le principe est simple : Barraqué lit les groupes rythmiques A et a en lectures droite et rétrograde simultanément, de même les formes sérielles $\overrightarrow{12}$, $\overleftarrow{1}$, $\overrightarrow{I}$, $\overleftarrow{XII}$, jusqu'à avoir épuisé toutes les



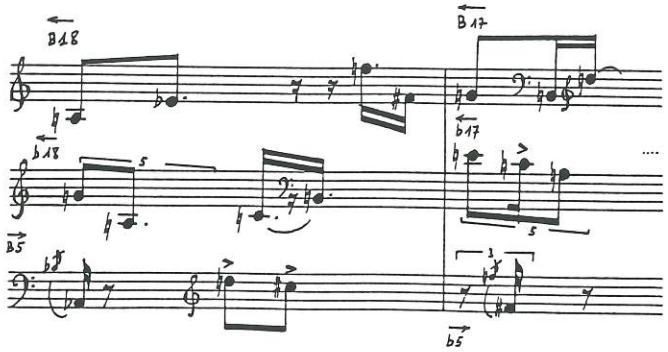
ces exemples se rapportent toujours au temps A III dans la partition

cellules rythmiques des groupes A, a, du tableau page 104. Les 4 formes rythmiques et de hauteurs sont superposées ainsi tout au long de cette section, dans les zones à 4 voix.

Dans les zones de tempo A II, une seule forme sérielle de hauteurs est répartie sur les 2 ou 3 voix : la première forme exposée, 3ème système, page 16, est $\overleftarrow{X}$.

Les cellules rythmiques utilisées appartiennent aux groupes B et b, la lecture étant du même principe que dans les sections à 4 voix, et commençant avec $\overrightarrow{b1}$ et $\overrightarrow{B1}$ (polyphonie à 2 voix, 3ème système, page 16, au tempo A II).

Lorsque l'écriture est à 3 voix, la lecture des groupes B 18, b 18 est, de plus, rétrograde :



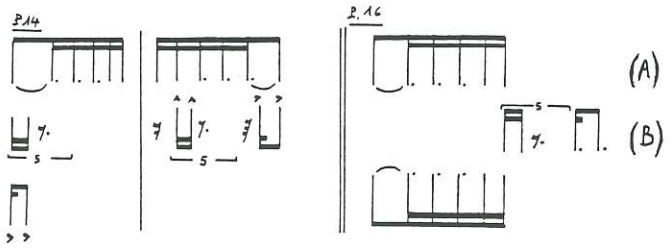
Une analyse rapide des groupes rythmiques montrent que la plupart des cellules A et a contiennent 5 ou 6 impulsions, alors que les cellules B et b en contiennent en majorité 4 (parfois 5).

De plus, la longueur assez différente des cellules, et leur disposition superposée particulière, par laquelle les cellules commencent en général dans chaque mesure ensemble, font que la densité sonore des mesures est toujours maximum en leur début, et diminuent rapidement; ceci est particulièrement frappant dans la polyphonie à 4 voix, donnant une impression de vagues sonores disparaissant sans cesse dans le silence.

Notons encore la présentation des cellules rythmiques de base de ce développement dans deux groupes de transition :

- le premier groupe se trouve avant le troisième développement libre (donc également à la fin du deuxième développement strict) : page 14, les 2 premières mesures du 4ème système.

- le deuxième groupe est placé à la fin de ce troisième développement libre, (au début donc du troisième développement strict) : page 16 1er système, 1ère mesure.



Entre les première et deuxième sections du troisième développement strict, se trouve une série de mesures étrangères à l'organisation globale de ce développement : page 19, 4ème, 5ème, début 6ème systèmes.

Elles introduisent d'une manière étonnante à cet endroit le tempo B, caractéristique de la deuxième partie de la Sonate (de même, retrouverons-nous dans cette deuxième partie des zones de tempo A). Prémonition sans doute des grandes sections d'oppositions de cette deuxième partie, ces mesures font l'effet de fragments épars, effet accentué par leur séparation avec de longs silences ("points d'orgue de plus en plus longs", précise Barraqué), et leur texture très différenciée : polyphonique, mais très lente, *pp*, sous tempo B ; linéaire à 1 voix, *f*, et très rapide sous le tempo A II.

Malgré cette discontinuité soudaine de la pensée, un lien relie ces mesures au développement strict dans lequel elles sont insérées : les cellules rythmiques utilisées appartiennent aux groupes B et b. En voici l'ordre :

T° B $\{\overleftarrow{B\,4}\ \overleftarrow{b\,4}$ T° A II $\overleftarrow{B\,18}$ T° B $\{\overleftarrow{B\,3}\ \overleftarrow{b\,3}$

T° A II $\overleftarrow{b\,18}$ T° B $\{\overleftarrow{b\,2}\ \overleftarrow{B\,2}$ T° A II $\overleftarrow{B\,17}$

T° B $\{\overleftarrow{b\,1}\ \overleftarrow{B1}$ T° A II $\overleftarrow{b\,17}$

Ce n'est sans doute pas un hasard si les groupes B sont utilisés ici, qui contiennent en eux-mêmes des interruptions de silence (à la différence des groupes A, plus continus).

La deuxième section de ce développement strict débute après ces mesures (page 19 dernier système, à la deuxième double barre), et continue sans interruption avec la troisième section (page 23, 4ème système, 2ème mesure). Cette deuxième section est une reprise de la première :

- déroulement des mêmes hauteurs, avec échange des voix :

1ère section	2ème section
12	I
I	I
I	XII
XII	12

- utilisation des mêmes cellules rythmiques, mais cette fois mélangées très librement, chaque début de mesure signalant à nouveau le départ des cellules. Voici l'ordre de ces cellules rythmiques pour les premières mesures :

b 1	B 2	a3/A3	A 4		a 5	b 6	b 7	B 8
a 18	B 17	B 16	B 15	(élidée)				a 14...
B 1	a 2	A 3	a 4	(élidée)				B 5...
b 18	B 17	a 16	A 15		A 14	B 13	...	...

Les cellules élidées correspondent au passage de 4 voix à 2 voix de la première section, ainsi qu'à un changement de tempo (dans la première section de A III à A II, maintenant de A II à A I, page 20, 2ème système). Les changements de registre sont repris de la première section.

La troisième section de ce développement semble suivre sans discontinuité cette deuxième section. En fait, les mesures constituant la deuxième moitié du 4ème système et tout le cinquième système sont précisement les mêmes que ces mesures étrangères, que nous avons rencontrées entre les première et deuxième sections. En effet, les figures apparaissant sous le tempo B de la page 19 sont groupées deux par deux, et superposées dans les deuxième et troisième mesures du 4ème système, et dans la première mesure du 5ème système de la page 23, créant maintenant un tissu polyphonique à 4 voix, alors que les figures disposées sous le tempo A II des inserts de la page 19 se retrouvent, groupées d'une manière assez libre dans la deuxième mesure du 5ème système page 23, en un contrepoint à 2, puis 3 voix.

Le geste dramatique précédant se trouve ici intégré au discours, mais l'organisation structurelle lui reste étrangère.

L'organisation de la troisième section représente une synthèse des sections précédentes. Les groupes de cellules rythmiques ne sont plus disposés dans des zones différentes, mais sont superposés dans la polyphonie.

Ainsi, au début pouvons-nous reconnaître les figures b 18, a 18, b 1 puis a 1 (dernier système de la page 23), auxquelles font suite page 24 les cellules b 17, a 17, a 2 et b 2 (superposées), etc...

La lecture des cellules rythmiques dans les groupes suit toujours le même principe, lectures droite et rétrograde simultanées ; elle réunit d'abord les groupes a et b, puis, à partir de la page 25 dernier système (à la double barre) les groupes A et B (même principe ici : lectures droite et rétrograde).

Les registres suivent un ordre précis et remarquable, en rapport avec le nombre de mesures (indiqué entre parenthèses) :

α	α'	β	β'	γ	α'	α	β	β'	γ	α	α'	β	β'	γ
(4)	(4)	(4)	(4)	(2)	(2)	(2)	(2)	(2)	(4)	(1)	(1)	(1)	(1)	(2)

Les 3 tempi A I, A II, et A II sont utilisés, chacun une fois, mais des variations incessantes (accelerando, rallentando, beaucoup plus vite, subito plus vif,...) contrarient ces indications moyennes.

De même les indications de nuance moyenne sont-elles de plus en plus rapidement changées, en particulier pages 27 - 28, où l'instabilité générale du discours est la plus grande : changements de tempo presque continuels, nuances moyennes changeant 4 fois dans la page 27, contrariées par des nuances supplémentaires très opposées, changements des registres à chaque mesure.

Cette agitation maximum marque la fin de la première partie de la Sonate, et est suivie immédiatement par une texture radicalement différente.

III – DEUXIÈME PARTIE

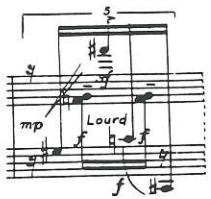
La deuxième partie présente toute une série d'énigmes, aussi bien du point de vue formel que dans le détail. Ainsi les formes sérielles semblent-elles disparaître dans le début, très lent, de cette partie. Elles réapparaissent parfois momentanément (page 19 - 4ème système, entre "être à tempo B 1" jusqu'au sys-

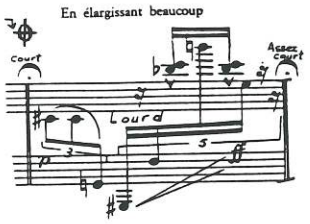
tème suivant : formes 6, 2, VI) mais sont la plupart du temps inanalysables. Nous remarquons quoi qu'il en soit la présence affirmée dans ce début (page 28, 2ème système, jusqu'à page 29, 3ème système, tempo B) des rythmes en triolet, présentés deux fois dans l'exposition : la première au tempo le plus vif (page 3, 1er système), la deuxième au tempo le plus lent, avec contrepoint de quintolet (même page, dernier système, et page 4, deux premiers systèmes).

La relation entre ce deuxième passage et le début de la deuxième partie est clairement signalée puisque la phrase page 28 entre "tempo B lent", et "a tempo (lent)", (deuxième et troisième systèmes) est le rétrograde exact des deux premiers systèmes de page 4 (en lisant en rétrograde, à partir de la fin du deuxième système).

On note également la présence significative de cette formule :

P4





P28

Dans tout le début de cette deuxième partie, la démarche est allusive, nous retrouvons des apparitions de textures caractéristiques de la première partie, mais où une organisation plus "libre" dans le détail semble avoir supplanté la rigueur des développements stricts précédents. Des fragments de la première partie sont parfois simplement insérés, apparemment sans conséquence autre qu'une animation subite du discours. Deux longs fragments sont ainsi repris en rétrograde :

- la page 30, dernière mesure du dernier système jusqu'à la page 31, milieu du 2ème système (signalé par les doubles barres) est le rétrograde de la partie de l'exposition page 3 entre "moins rapide" et "presque lent" (trois derniers systèmes).

- la page 32, dernier système jusqu'à la page 33, 2ème système (à nouveau signalé par les doubles barres) est le rétrograde du passage précédent de l'exposition (page 3, entre "vif", et "moins rapide").

Mais, dans ces deux citations, le tempo est celui de la deuxième partie (B), et non plus le tempo original.

Les dernières apparitions d'éléments de l'exposition se trouvent page 35 dans le 5ème système, où deux mesures "très rapide" font référence au tout début de l'exposition, comme des inserts à l'intérieur d'une phrase lente (tempo B - (lent) -).

Le premier retour du tempo A I (page 35 dernier système) propose une référence plus directe aux développements stricts. Elle fait suite de manière caractéristique aux deux inserts de tempo "très rapide" repris du début de l'exposition, et signalés plus haut.

La référence, citée en note de bas de page, à la note de la page 6 ("prendre soin d'opposer très précisément les tempi et les nuances moyennes...") est la même que celle que nous trouvions au début des 2ème et 3ème développements stricts (page 9 et page 16). D'autre part, cette note signale que ce développement se poursuit jusqu'à la page 41. Nous nous trouvons donc théoriquement en présence d'un nouveau développement strict, plus long que les trois autres. Or l'évolution de cette section est très remarquable. Elle commence dans un style polyphonique proche de celui des développements stricts de la première partie, à 3 voix d'abord, mais dès le deuxième système de la page suivante (page 36), au bout de 6 mesures, s'arrête soudain sur un trille. Elle reprend proposant le même type de répartition des nuances moyennes, zones de tempi, et disposition en registres que dans la première partie. Maintenant, les tempi réunis dans le groupe B sont alternés avec ceux du groupe A. Mais les changements de registre ne correspondent pas nécessairement à ces changements de tempi ; de même les sections réunies sous une nuance moyenne supposent-elles une autre organisation. Nous trouvons ainsi jusqu'à la page 39, l'alternance de tempi suivante :

A I (modéré)	B II (large)	A III (entre modéré et vif)	B I (entre modéré et lent)	A II (très vif)	B III (très lent)

Les différences entre les tempi successifs atteignent un maximum lors de la justaposition de A II et B III.

La continuité polyphonique est menacée une deuxième fois par un tremolando (affecté d'une nuance exceptionnelle : ffff) au 5ème système, de la page 36. Notons encore la réapparition de notes répétées deux fois, en particulier fa♭ ,

2ème système, 2ème mesure, et si♭, juste au dessous, mises en valeur par des accents.

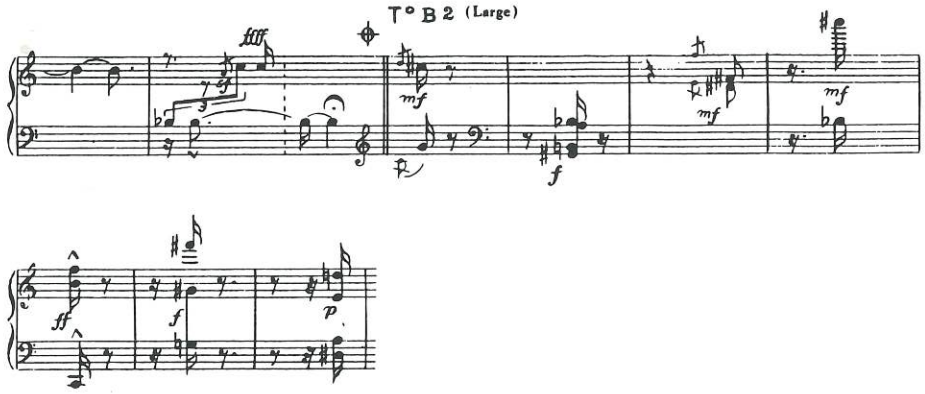
Ces notes répétées prennent bientôt une importance décisive dans la page 38, alors que la texture est ici nettement moins dense. Vient alors la section de tempo A II, très rapide, et soudain le tempo B III déclenche une des sections les plus dramatiques de l'œuvre, dans laquelle la polyphonie est totalement étouffée par l'irruption de batteries de notes dans le grave de l'instrument, affectée de nuances très fortes, alors que la nuance moyenne est déjà fff. Il est évident que, étant donné la texture peu dense de la polyphonie à cet endroit et le tempo excessivement lent qui l'affecte, l'écriture horizontale a tendance d'elle-même à se désagréger ; (n'oublions pas que cette section doit être considérée comme étant en rapport avec les développements stricts, donc polyphonique – note page 35). Il est alors frappant que l'élément qui entre en conflit sonore avec ce type d'écriture soit précisément l'élément de blocage que nous avons rencontré deux pages plus tôt, au beau milieu de la polyphonie, (page 36 de la partition). Cet élément n'est d'ailleurs pas du tout affecté par le caractère très lent du tempo. A cet endroit, l'effet est saisissant, par son contraste de vitesse, de poids sonore, et à cause de la manière dont il est préparé (rappelons la première apparition de trilles dans la Sonate, en rapport avec les secondes majeures plaquées dans le premier développement libre, page 17).

Les batteries disparaissent à la page suivante, où nous retrouvons une écriture polyphonique plus continue, mettant en valeur deux éléments que nous avions déjà remarqués dans la première partie de la Sonate, à des endroits différents : les notes répétées et la focalisation (passagère ici) sur les notes ré♭, fa♭.

Un nouveau geste dramatique de brusque coupure est constitué en bas de la page 40 par la combinaison du tempo B (lent), de nuance moyenne fff, et de registre aigu. Le passage introduit le retour des trilles violents, un écartement encore plus grand des registres de la polyphonie, qui se démantèle ainsi de plus en plus, et débouche sur une longue séquence d'accords entrecoupés sporadiquement par des éléments linéaires.

Or, le début de la séquence d'accords est dans un rapport très étroit avec un passage que nous avons remarqué dans le troisième développement strict : les mesures "étrangères" de la page 19 (entrecoupées de silences) qui étaient reprises plus polyphoniquement (à 4 voix superposées) entre les deuxième

et troisième sections de ce développement.
Comparons en effet les deux séquences : (ici seulement p. 41)



Les groupementrs de notes par 4 sont les mêmes, les figures mélodiques sont devenues groupes harmoniques.

Cette section d'accords est donc en tous points capitale, et agit à deux niveaux dans le même sens. Elle est située d'une part à la fin de l'effondrement de l'écriture polyphonique, et d'autre part prend racine dans un élément qui déjà dans la première partie menaçait la continuité polyphonique, par ses relations avec les "trous" de silence, et semblait la deuxième fois intégré dans le discours, annihilée en quelque sorte (cf. ci-dessus page 22).

Ce qui est également remarquable ici, c'est que deux éléments, l'un introduit par l'exposition, les notes répétées, l'autre, les trilles, mis en rapport avec celui-ci dès le premier développement libre, sont les éléments qui "renversent" en quelque sorte l'écriture horizontale en écriture verticale, Elles servent, dans les pages précédant la séquence d'accords, à réaliser la transition entre les deux types d'écriture. Or, si les notes répétées ont un certain caractère statique dans un contexte sans cesse changeant, les trilles réalisent une fonction plus subtile, par la manière dont Barraqué les utilise ici, de façon isolée et percussive : ils durent en effet dans le temps, contrairement aux accords qui disparaissent assez vite (ils ont donc une présence horizontale), mais accusent, comme les accords, un caractère harmonique, figé, tout à fait opposé à une sensation de déplacement mélodique.

Et, c'est ce double rapport temporel qui constitue la charnière de cette deuxième partie, résolvant toute la construction d'une écriture polyphonique de plus en plus élaborée, en une texture harmonique, qui ne peut, malgré ses efforts (1ère mesure page 43), durer dans le temps, et se trouve opposée au silence. Et, c'est peut-être précisément le sens ainsi dévoilé de ces grands silences du troisième développement strict, dont les séquences de notes venaient féconder les accords de la fin (page 41). Cette séquence ne propose au début que des accords assez courts, le conflit entre le son et le silence est alors très clair. Et, n'est-ce pas ce même conflit (annoncé page 19 alors que le silence envahissait déjà le type d'écriture) qui semblait le moins attaquable, parce que le plus continu ? Les accords à la fin de la Sonate (de la même page 44) ne luttent pas contre le silence, ils ne recherchent pas une continuité sonore dont ils sont incapables. Vision désespérée et sereine en même temps, bien que les nuances toujours excessives dont ils sont affectés laisseraient plutôt essentiellement l'impression qu'il n'est pas question de résignation.

Quelques observations encore nous permettront de confirmer cette relation entre écritures verticale et horizontale : la séquence d'accords commencée page 41 se poursuit page 42 par une diminution de la densité des accords (1er système) puis à nouveau une densification jusqu'à 6 notes[9] (dernier accord du 2ème système en comptant les appoggiatures). Aussitôt après cet accord, un trille intervient, confirmant sa fonction de transition, puisqu'il est suivi de deux mesures d'écriture horizontale (linéaire, puis polyphonique). Les 4ème et 5ème systèmes opposent brutalement les deux types d'écriture, et signalent la réapparition de l'autre élément de blocage que nous avions remarqué : les notes répétées. Un fa♯ est répété trois fois à distance dans le 4ème système, puis deux fois rapidement dans le système suivant, une octave plus bas.

Nous assistons au mélange des différentes textures et éléments principaux rencontrés dans l'œuvre, dont le point culminant réunit à nouveau les tempi opposés : ici "très rapide" et "excessivement large" qui suit (page 42, dernière mesure, et page 43, première mesure), puis à nouveau "très rapide", "excessivement large", et "presser encore plus". Cette séquence d'explosion réunit les dynamiques les plus extrêmes, ainsi que l'accord le plus dense (7 sons) affecté de fffff. C'est dans cet accord que la synthèse se réalise, puisque des figures jouées "ritenuto e decrescendo" viennent s'inscrire dans la sonorité disparaissante de l'accord, mêlant ainsi mouvements horizontal et vertical dans le temps de la résonnance.

9. Ce même geste se retrouve d'une manière encore plus claire (croissance-décroissance) à la page 44, 3ème, 4ème, 5ème systèmes.

La coda de la Sonate, ou tout au moins la réapparition du début de l'exposition (page 43, 2ème système, après le point d'orgue) semble être un compromis avec la tradition, une résolution des tensions accumulées, et donne l'impression, au début, que "rien ne s'est passé" ; mais en fait, elle consacre la liquidation des tentatives polyphoniques des développements libres. Dès que les phases principales de l'exposition ont été suggérées, (premier et deuxième groupes de phrases), la première mesure un peu plus clairement polyphonique (première mesure du dernier système page 43), qui était également à la base de la deuxième partie de la Sonate (les triolets de la page 28), cette mesure donc est interrompue par la dernière séquence groupant les accords et les figures rapides, heurtées, deux éléments que nous avions rencontrés à la fin des développements libres (cf. plus haut page 101). Il n'y a plus place alors pour aucune sorte de texture, mais Barraqué propose une dernière possibilité : la ligne monodique, nue et solitaire, geste de retour puisque l'observation nous révèle la forme rétrograde renversée de la série sur mi♮, note de départ des transpositions sérielles, et donc également première note de l'œuvre. L'indication métronomique de cette phrase est plus que symbolique, car son interprétation ne peut avoir un sens bien précis : "entre A et B", c'est-à-dire entre rapide et lent !

L'INACHEVEMENT SANS CESSE

Essai de chronobiographie de Jean Barraqué

Rose-Marie JANZEN

Le parti-pris de la chronologie ci-dessous est arbitraire. J'ai voulu ne mentionner que des faits et des dates dûment contrôlés, et ne les illustrer que par des citations de Jean Barraqué (correspondances, articles ou interviews publiés de son vivant), rapportées telles quelles même lorsque le style semble plus parlé qu'écrit. Il en résulte forcément des lacunes importantes ainsi qu'un déséquilibre certain, faute de données précises sur certaines périodes de sa vie.

1873, 5 juin. Naissance à Bué près de Sancerre (Cher) de Louis Millet, grand-père maternel de Jean Barraqué († 26 janvier 1945).

1877, 28 janvier. Naissance à Paris de Cécile Greslé, grand-mère maternelle de JB († 20 juin 1954).

1898, 9 juillet. Naissance à Esquiule près de Géronce (Pyrénées-Atlantiques) de Grat Barraqué, père de JB, 3e ou 4e d'une famille de dix enfants.

1903, 9 janvier. Naissance à Paris (15e) de Germaine-Louise-Eugénie Millet, mère de JB, cadette de deux filles.

1923, 9 juillet. Mariage à Puteaux (Hauts-de-Seine) de Grat Barraqué et Germaine Millet.

1928, 17 janvier. Naissance de Jean-Henri-Alphonse Barraqué dans une clinique de Puteaux, lieu où vivaient ses grands-parents maternels. Baptême à la Collégiale de Montmorency (Val-d'Oise) où vivaient ses parents. Il restera fils unique.

Nous espérons que la publication de cette "chronobiographie" incitera les personnes possédant des correspondances ou d'autres témoignages de Barraqué, ou des renseignements biographiques précis, à les communiquer à l'Association Jean Barraqué (54, rue Monsieur-le-Prince, F-75006 Paris) en vue d'une biographie complète du compositeur qui reste à rédiger.

Vers 1931. La famille Barraqué s'installe à Paris, rue du Rocher (8e).

Vers 1932. Grat Barraqué achète un fonds de commerce, 1, rue Jacquard (11e), avec logis attenant. JB y vivra jusqu'en 1950. Ses parents travaillant tous deux, il est souvent confié à Francine Le Faucheur, originaire de Trelevern en Bretagne (Côtes-du-Nord), où il fera de fréquents séjours.

> -.....Malheureusement je ne suis pas breton, je suis breton d'adoption. Toute ma vie, toute ma vie artistique, c'est en Bretagne. J'ai été fasciné par le mer, par les rochers, par les marées, par un rythme de vie. C'est là que je suis devenu compositeur sans doute, avec le désir de refaire quelque chose comme la marée qui refait les choses, je voulais refaire la Symphonie Inachevée, c'est là que j'ai rêvé, même pour plus tard, à la "Mort de Virgile", enfin ... *tout* s'est fait là.
>
> - J'avais cinq ans, cinq ou six ans, quand j'ai fait la connaissance de la Bretagne. ("Propos impromptu" publiés par Raymond Lyon dans *Le Courrier Musical de France,* n° 26, 2e trimestre 1969).

1939. Au début de la guerre, Grat Barraqué est mobilisé à Talence (Gironde). JB reste en Bretagne où il passait ses vacances.

1940. JB passe son certificat d'études primaires à Lannion (Côtes-du-Nord).

1940. Durant l'exode, la famille Barraqué passe quelque temps au Pays Basque, puis rentre à Paris vers septembre.

1940, octobre. JB entre à la Maîtrise de Notre-Dame qui relevait de l'Ecole Diocésaine de Paris, rue Massillon. L'école assurait l'enseignement des 6e, 5e et 4e classes. Les élèves s'engageaient à assurer le service à Notre-Dame de Paris les dimanches et jours de fêtes, soit en chantant à la Maîtrise, soit comme enfant de chœur. (A l'issue de la 4e classe, les élèves qui se destinaient à la prêtrise passaient au Petit-Séminaire de Paris à Charenton). Matières enseignées : Chant - Français - Latin - Grec - Allemand - Mathématiques - Histoire - Géographie - Sciences - Instruction religieuse. Les notes scolaires de JB sont excellentes.

> -.....Je ne pensais pas être musicien du tout, j'étais dans une école religieuse, et puis un samedi soir - je me souviendrai toujours, j'avais quoi ? douze ans - un professeur nous a amenés dans sa chambre, a mis un disque, et c'était la *Symphonie Inachevée.* J'avais eu un contact très superficiel avec la musique avant ; j'étais d'une famille bourgeoise, j'avais fait du piano, du violon ; à la Maîtrise Notre-Dame où je commençais mes études, on faisait près de trois-quarts d'heure de chant par jour. Mais je ne connaissais pas la Musique ! Et là, tout d'un coup, ce samedi, avec quelques-uns de mes camarades, on me fait écouter la *Symphonie Inachevée !* Je ne savais pas ce que c'était. Brutalement, à partir de ce moment-là, j'étais comme fou, j'étais obsédé... ("Propos impromptu").

1943, 13 juillet. JB achève un "Nocturne en ut dièse mineur pour piano solo" et le dédie à un cousin.

1943, automne. JB entre au lycée Condorcet (Paris 8e) où il fera les classes de 3e, 2e, 1e et philosophie (il y reste donc jusqu'en 1947). Matières enseignées jusqu'en philo : les mêmes qu'à l'Ecole Diocésaine. Notes scolaires : assez moyennes. Dans le souvenir de ses camarades, JB était ni très travailleur, ni très ambitieux dans ses études, surtout passionné de musique. Il disait vouloir être prêtre.

1945-47. Essais de composition : pour piano, pour chant et piano, pour violon et piano, pour cor solo ; une "sonate", une "symphonie". JB prend des leçons de piano sans trop travailler ; ce qu'il aime, c'est improviser au piano pendant des heures.

Vers 1947. JB travaille l'harmonie, le contrepoint et la fugue avec Jean Langlais. Leçons de piano avec un professeur enseignant selon la méthode Jaëll.

> -.....Mon *Mouvement lent* sera créé par Denyse Tolkowsky-de Vries à l'I.N.R. [radiodiffusion belge] de Bruxelles... le samedi 26 juin entre 16 h. 15 et 17 h. C'est une pièce de piano écrite en juin dernier. ...Je crois que ça ne te plaira pas et que tu te sentiras égarée. Ne te contracte pas, mets-toi dans l'esprit de silence absolu (as-tu déjà écouté le silence de la nature). Ne te dis pas que c'est difficile, que tu ne comprends pas la musique etc. Que ton âme et que ton cœur écoutent débarrassés de tout ce qui est ta vie, besoins, affections, amours, douleur, émotions etc. Et tu arriveras seulement à cette chose de mouvement qu'est la musique... (Correspondance, 12/V/48).

1948. JB s'essaye à la critique musicale (pour *Libération*). Essais de composition : pour chant et piano, pour chant et orgue, "3e Sonate pour piano".

Automne 1948. JB assiste au cours d'analyse de Messiaen en élève libre (auditeur). Il y restera environ 3 ans et y côtoiera, entre autres, Edvard Bull, Marcel Bedot, Jean Bonfils, Adrienne Clostre, Pierre Cochereau, Marius Constant, Christiane Delisle, Michel Fano, Karel Goeyvaerts, Sylvio Lacharité, Serge Lancen, Max Wilkinson...

> -.....Quand j'ai connu la classe de Messiaen, j'avais en moi quelque connaissance de la pensée musicale, dans son histoire ; j'avais beaucoup travaillé seul, pendant mes études de contrepoint et de fugue... Dans cette classe, j'ai reçu des connaissances, mais surtout quelque chose d'indéfinissable et précieux, dont un jeune musicien a besoin, une sorte d'amour de la musique... ("Propos impromptu").

1948-50. Essais de composition : mélodies, chœur a cappella, sonate pour violon seul, "Symphonie en ut dièse mineur".

Vers 1950. JB suit les cours d'Ondes de Maurice Martenot.

1950. 1er mars : JB achève la mélodie *Je dors et mon cœur veille* ("Cantique des cantiques", V 2). - 4 avril : mélodie *L'Etranger* (Baudelaire, "Petits poèmes en prose"). - Juin à septembre : mélodie *L'Epoux infernal* (Rimbaud, "Délires I"). Ces trois mélodies, retravaillées, instrumentées, munies d'interludes et avec des textes de Nietzsche, constitueront *Séquence* pour voix, batterie et divers instruments (1955).

> -.....Quand je suis parti de chez Messiaen, *Séquence* était déjà composé. Ce n'était pas ma première œuvre. Il y en avait déjà une trentaine. Je n'ai jamais tant composé qu'avant *Séquence,* mais pour moi, *Séquence* est tout de même ma première œuvre, tout le reste constitue des essais ; un peu de tout, qui tentait d'approcher, qui cernait... ("Propos impromptu").

1950, été. JB s'installe au 2, rue de l'Abbé Patureau, sur la butte Montmartre.

1951-54. JB fait un stage au Groupe de Recherches pour la Musique Concrète où il côtoie Pierre Boulez, Yvette Grimaud, André Hodeir, Michel Philippot. Il y réalise son *Etude* pour bande.

Années 1950. Sur le plan matériel, JB vit de travaux divers. Il fait des tournées de concert comme conférencier pour les Jeunesses Musicales de France. Pendant les années 1951-53, au Club d'Essai de la R.T.F., il collabore à une émission mensuelle, la revue radiophonique "Jeune Musique" dont André Hodeir est le rédacteur en chef. A partir de 1953, il collabore au *Guide du Concert* où il rédige un "Guide de l'analyse musicale" et des fiches analytiques. Il donne quelques cours privés et, de 1956 à 1960, assure un cours collectif d'analyse musicale, qui sera suivi entre autres par Christian Bellest, Christian Chevalier, Jean-Pierre Drouet, Roger Guérin, André Riotte, Henri Rossotti, Hubert Rostaing, Nat Peck, Mmes Candiani et Janzen, etc. Il rédige les analyses du premier tome du *Larousse de la Musique* publié sous la direction de Norbert Dufourcq en 1957. - Tout comme d'autres musiciens de sa génération, il écrit des articles dans diverses revues des années 50, notamment "Résonances privilégiées, leur justification" (*Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault,* 1953) ; "Des goûts et des couleurs" (*Domaine Musical,* 1954) ; "Rythme et développement" (*Polyphonie,* 1954).

> -.....Nous arrivons à un point de la sensibilité humaine où nous savons (car le "je" ne peut plus exister, nous prenons connaissance historiquement des états de fait) que l'histoire de Dieu n'a été que l'histoire de l'oubli, de la lâcheté de l'homme. Sans un dieu, aucun sens à la vie et nous allons proclamant que tout est absurde. Mais quel homme peut, d'une façon *conséquente,* accepter que ses actes soient sans aucun sens ? ...Ne sommes-nous pas, à la fin du compte, les hommes de la plus grande *foi* ? Les grands mystiques de notre temps ? Et si je réponds oui je sais que nous n'avons pas avancé d'un pas. ...La création, dans sa nécessité esthétique, reste incompréhensible car l'on sait très bien qu'il ne suffit pas de faire des séries ou des forte et piano pour faire une œuvre valable, mais à partir du moment où "ça éclate" on entre dans un domaine aussi insensé que celui où un rocher devient homme, où un homme quitte le rationnel involontairement pour entrer dans l'irrationnel en devenant fou... (Corresp., XI/52).
>
> -.....Sorti du cauchemar et de l'amphigouri de mon enfance et de mon adolescence, j'ai commencé et je poursuis la vie de liberté et d'indépendance que j'ai choisie - tant sur les plans intellectuels que moraux et sociaux. (Correspondance, 15/IX/54).
>
> -.....Vous vous doutez bien que mon profond athéisme (conquis avec autant de courage et d'acharnement que

mon univers musical) n'a rien de superficiel... Mon devenir d'artiste, la création telle qu'enfin maintenant - après tant de douleurs, de folies, d'échecs, de désastres - va peut-être pouvoir se réaliser dans la plénitude isolée du *désespoir rigoureux* sans compromission, sans rédemption, sans bonheur (mais sans enfer) que par la conquête de cet athéisme. (Correspondance, 6/VII/59).

1952. Année donnée par JB comme celle où il achève la *Sonate* pour piano. Le Ms. n'est pas daté. JB en aurait fait plus d'une copie, pour les envoyer aux pianistes intéressés. Yvonne Loriod en joua un fragment d'environ 5 minutes au cours d'une émission "Tribune des jeunes compositeurs". Des projets d'exécution, voire d'enregistrement, par Marcelle Mercenier, Paul Jacobs, David Tudor n'aboutirent pas. Finalement, la *Sonate* se fera connaître par l'enregistrement effectué par Yvonne Loriod pour les disques Véga (voir ci-dessous).

1955. Michel Foucault fait connaître à JB "La Mort de Virgile", roman philosophique de l'autrichien Hermann Broch.

1956, 10-11 mars. Création de *Séquence* au Théâtre du Petit-Marigny, dans le cadre des Concerts du Domaine Musical, avec Ethel Semser, soprano, sous la direction de Rudolf Albert. L'œuvre, enregistrée en concert, sera peu après publiée sur disque 21 cm [sic] sous l'étiquette Véga ; puis, en 1958, republiée par Véga sur disque 30 cm en couplage avec la *Sonate* enregistrée par Yvonne Loriod.

1956, samedi 24 mars. JB rédige et date, sur 2 pages de cahier en vis-à-vis, un plan général pour "La Mort de Virgile", composition immense à laquelle le musicien pense vouer le restant de sa vie.

1957, 20 octobre. JB termine un premier état de *Le Temps restitué* ("La Mort de Virgile"), Ms. de 74 pages de musique signé et daté "Mars 1956 - Paris le 20 octobre 1957". La couverture porte la date du 11 décembre 1957.

1957-59. Travaux sur deux projets de "composition dramatique" en collaboration avec Jean Thibaudeau et Jacques Polieri. Ces projets n'aboutirent pas ; la musique sera en partie utilisée dans ... *au-delà du hasard.*

1959, 22 décembre. JB achève et signe le Ms. de ... *au-delà du*

hasard. (Il le dédicacera à André Hodeir le 12 juin 1961).

1960, 26 janvier. Création aux Concerts du Domaine Musical de ... *au-delà du hasard* pour quatre formations instrumentales et une formation vocale ; par Yvonne Loriod, Ethel Semser, Marie-Thérèse Cahn, Simone Codinas, Hubert Rostaing, le Jazz Groupe de Paris (direction musicale André Hodeir) et l'Ensemble du Domaine Musical, direction Pierre Boulez.

> -.....*au-delà du hasard* est une sorte de vision musicale polydimensionnelle. Plusieurs mouvements communiquent les uns avec les autres, paraissent, réapparaissent, s'évanouissent, incarnant l'idée de l'étrangeté, de l'hétérogénéité. La variation perpétuelle s'accorde à la notion d'un "oubli musical". Tous les paramètres... les hauteurs, les durées, les registres, les timbres érigent une contradiction totale par rapport à l'orchestration. Le groupe de jazz est conçu ici comme un bloc sonore parmi d'autres, comme une agglomération harmonique. (JB interviewé par Lucien Malson, *Les Cahiers du Jazz,* N° 4 - 1961).

1960, automne. A l'initiative de Gunther Schuller, premiers contacts de JB avec Aldo Bruzzichelli, industriel florentin passionné d'art et de théâtre, qui venait de fonder une maison d'édition musicale et éditera toutes les œuvres de Barraqué.

1961, 1er janvier. JB est nommé stagiaire de recherche au C.N.R.S. Il sera nommé attaché de recherche le 1er octobre 1962 (section philosophie, directeur Etienne Souriau), statut qu'il conservera jusqu'au 30 septembre 1970.

1961, 21 juin. Date sur 1e page de *Discours* ("La Mort de Virgile"), Ms. inachevé de 9 pages (soprano, contralto, 5 ténors, 4 basses, piano solo et orchestre).

1962, 23 avril. JB débute la composition du *Concerto,* le lundi de Pâques.

> -.....J'ai reçu une lettre de Boulez me demandant une œuvre nouvelle pour la saison prochaine du Domaine Musical, dans la mesure de leurs possibilités d'exécution. Je lui ai répondu en lui proposant le Concerto. (Lettre de JB à son éditeur, 19/XII/62).

1962, octobre. Parution aux Editions du Seuil du volume *Debussy.* (Celui-ci sera traduit en allemand, japonais, suédois et espagnol).

1963, septembre. Parution de *Séquence* aux Editions Bruzzichelli.

1964, 18 janvier. JB a un accident de voiture et est hospitalisé à Neuilly, clinique Ambroise-Paré.

1966. *Chant après chant* ("La Mort de Virgile") est composé en quelques semaines, en vue d'une création au Festival de Strasbourg. Le Ms., qui ne porte pas de date, a été achevé fin avril. (Il sera dédicacé à Maria et Michel Bernstein le 20 août 1970). La partition éditée (parue en 1968) est dédicacée à Madame Edouard Blivet, dite "Riri", fille de Francine Le Faucheur.

> [Après une répétition partielle] -.....J'ai donc entendu pour la première fois C. a C. ...Pour la première fois, je suis heureux... La partition que je rêvais, austère, dure, violente, somptueuse. ...Enfin l'œuvre que je devais à la Mer, à mon pays. La partie vocale... étreignante. Une œuvre [illisible], stricte, pure, agitée, avare de son expression... (Correspondance, 24/V/66).

1966, mai. Parution de la *Sonate* aux Editions Bruzzichelli.

1966, 23 juin. Création de *Chant après chant* à Strasbourg, par Berthe Kal, soprano ; André Krust, piano ; les Percussions de Strasbourg, direction Charles Bruck.

1966, juillet. JB commence la composition de *Lysanias* ("La Mort de Virgile") à Malesherbes. La création était prévue pour novembre 1966. JB étant tombé malade durant l'été ne put achever l'œuvre. Il y retravailla par la suite, notamment en 1973 peu avant sa mort, sans parvenir à l'achever.

1967, 24 avril. La pianiste danoise Elisabeth Klein joue la *Sonate* dans un concert à Copenhague, sans se douter qu'il s'agit de la première exécution publique de cette œuvre jusque-là connue uniquement par le disque et la partition.

1967, 4e trimestre. Parution de *... au-delà du hasard* aux Editions Bruzzichelli.

1968, 8 février. JB achève le Ms. définitif du *Temps restitué* à Florence.

1968, 4 avril. Création du *Temps restitué* au Festival de Royan, par Helga Pilarczyk, soprano, les solistes des Chœurs de l'O.R.T.F., (direction Jean-Paul Kréder), l'Ensemble du Domaine Musical, direction Gilbert Amy. La première exécution à Paris aura lieu au Concert du Domaine Musical du 25 avril suivant.

1968, 5 août. *Chant après chant* est donné en Avignon avec Josephine Nendick, soprano, Christian Ivaldi, piano, les Percussions de Strasbourg, direction Charles Bruck.

1968, été-automne. A Perros-Guirec, JB travaille au *Concerto* qu'il termine à Florence fin octobre.

> -.....Concerto, plus qu'urgent. Le matériel d'orchestre doit être terminé fin octobre. Je ne sais comment faire. Mais je terminerai. Curieuse œuvre - peut-être la seule dont j'ai rêvé - hors moi, à la frange de l'amusement, du rire, du jeu dans le drame et la tristesse. Une virtuosité somptueuse qui part, revient, se noie, oublie des paysages vus... comme un cerf-volant !!!! Oui, un peu, ça... (Correspondance, 7/IX/68).

1968, 20 novembre. Création à Londres du *Concerto,* par Hubert Rostaing, Tristan Fry, BBC Symphony Orchestra, direction Gilbert Amy. - Le Ms. sera dédicacé le 20 mars 1969 à Claude et Hubert Rostaing.

1968, fin novembre. Incendie de l'immeuble de la rue Patureau après une explosion due à une fuite de gaz. Pendant plusieurs mois, JB va vivre chez des amis ou à l'hôtel.

> -.....Au cours de mes déménagements j'ai PERDU tout le dossier et la moitié de la partition écrite des *Portiques du Feu.* J'en ai pleuré comme un fou. Tu peux comprendre ce qu'il y a d'inadmissible, d'effroi, pour un créateur, de perdre à jamais, d'oublier à jamais un morceau d'éternité. Même si je recommence - et je recommencerai - ce ne sera jamais la même chose... (Correspondance, 7/X/69).

1969, mi-avril. JB emménage 113, rue des Moines, dans le 17e arrondissement.

1969, 12-14 juillet. Enregistrement de la *Sonate* à Copenhague par Claude Helffer pour les disques Valois, en présence de JB.

1969, 6 octobre. JB, hospitalisé pour un bilan, établit un projet pour *L'Homme couché* ("La Mort de Virgile"), œuvre lyrique qu'il n'achèvera pas. (Elle semble prévue en trois actes. JB en détaille les thèmes littéraires sur plusieurs pages en janvier 1972).

-.....Dès mon rétablissement je me remets à *Lysanias,* puis aux *Hymnes à Plotia,* puis *Portiques du Feu,* puis... un très grand projet dont j'aimerais t'entretenir, qui serait la somme de toute ma pensée de créateur. Il s'agirait d'une sorte d'opéra sur tous les mythes... (Corresp., 7/X/69).
-.....Le mythe, qu'est-ce que c'est ? C'est la chose qu'on raconte et que tout le monde reconnaît. Et le grand compositeur actuel qui devrait faire une œuvre lyrique, cela serait une œuvre où tout le monde se reconnaît - ce qui a été, par exemple, le cas dans la Grèce antique où on racontait les histoires d'Oreste... et puis... par exemple la Messe, ou les Passions... Ou est-ce que Dachau, Buchenwald est un mythe ? Je ne le sais pas encore. Mais une chose où tout le monde se reconnaît, mais le "mythe", il y en a, quoi ? il y en a très peu. Le seul mythe véritable, c'est celui de la Mort... et tout artiste, et tout créateur est axé sur la "création", si je puis dire, de la Mort. Si bien que les mythes, il n'y en a pas beaucoup : l'Amour, la Mort, la Nuit - c'est tout. (Interview de JB par Florence Mothe, 30/IV/69).
-.....Ainsi... me revoilà hospitalisé... encore un peu plus démuni, encore plus écorché... Oui je sais, la Musique qui m'attend ; mais avant d'être un buste, je voudrais aussi être un homme ; presque comme les autres. ...Le sublime c'est beau, mais de loin. ...Je suis las et douloureux. Ne m'accablez pas de consolations. ...vous ne savez pas où peut mener une conduite créatrice implacable, surtout quand, dans une soif éperdue de supplices, on a inventé l'intolérable "inachèvement sans cesse". ...Ecrivez. Franz [Schubert] et moi nous vous embrassons. Ludwig [Beethoven] a décidément trop mauvais caractère. Laissons-le gronder. (Correspondance, 7/X/69).

1969, 20-23 décembre. Enregistrement de *Séquence* et *Chant après chant* à Copenhague pour les disques Valois en présence de JB, par Josephine Nendick, Noël Lee, l'Ensemble Prisma, les Percussions de Copenhague, direction Tamás Vetö.

1970, 1er octobre. JB débute une partition qu'il intitule "Arraché de... commentaire en forme de lecture du Temps Restitué". Trois portée de clarinette et début de chœur (SATB) avec indication "Sprechstimme. Hauteurs imprécises mais différentes dans l'étage des hauteurs".

1971, 1er juin. JB pose sa candidature au poste de professeur d'analyse au Conservatoire National Supérieur de Musique.

1971, 15 juin. Le Tribunal de Grande Instance de Paris condamne JB et les Editions du Seuil à verser une indemnité de 3000 F à l'héritier d'Erik Satie, en réparation du "dommage moral" que constitue, dans le *Debussy* paru en 1962, le passage concernant les relations de Satie et Debussy. JB fait appel.

1971, 22 juillet. JB est avisé que sa candidature au C.N.S.M. n'a pas été retenue par le Conseil de Nomination.

1971-72. JB fait plusieurs séjours à l'hôpital et subit une opération.

-.....Je voulais simplement te dire ceci : je crois que j'ai gagné... une sorte d'austérité et de gravité qui m'interdit toute frivolité. La Mort de Virgile est à ce prix - qui m'a retranché (si je puis dire) des vies ordinaires. Humble je le suis, orgueilleux aussi, non à cause de moi mais - il me semble - à cause de "ce que je représente" (tu connais la citation) c'est à dire la Musique, ma seule vie... (Correspondance, 29/I/72).

1972, 25 février. Françoise Thinat donne la première exécution publique en France de la *Sonate,* à Orléans.

1972, 15 mars. La Cour d'Appel de Paris confirme le jugement du 15 juin 1971. Le passage incriminé sera modifié.

1972, 13 juillet. JB rédige un plan de composition détaillé pour *Portiques du Feu* ("ce qui devrait être un au-delà au T[emps] R[estitué]"), le date et le signe. Il existe une seule page de musique mise au net (pour 3 sopranos, 3 mezzos, 3 altos, 3 ténors, 3 barytons, 3 basses).

1973, 9 avril. Exécution à Paris, Maison de la Radio, de *Séquence* (avec Bernadette Val et ensemble instrumental dirigé par Alain Louvier) et du *Temps restitué* (Anne Bartelloni, Chœur de Chambre de l'O.R.T.F., ensemble instrumental Ars Nova, direction Jean-Paul Kréder).

1973, 15 avril. Au Festival de Royan, Roger Woodward joue la *Sonate* (qu'il avait enregistrée à l'automne 1972 en présence de JB à Londres pour les disques EMI).

1973, 29 juin. JB est nommé Chevalier dans l'Ordre National du Mérite.

1973, 10 août. JB, frappé d'hémiplégie, est transporté à l'hôpital Beaujon. Transféré à la Salpêtrière le 13, il est opéré le 14 d'un hématome intracérébral. Il meurt le 17 août, et sera inhumé au cimetière de Trelevern.

© Rose-Marie JANZEN

Dans ce survol schématique n'ont été mentionnées que les dates de *création* des œuvres, ainsi que les exécutions *en France.*

Les exécutions à l'étranger du vivant de Jean Barraqué ont été omises à cause de l'impossibilité de les connaître toutes en l'état actuel des recherches. On peut toutefois mentionner avec certitude des exécutions ; notamment :

- en Grande-Bretagne : *Sonate* (Helffer, Woodward) ; *Séquence* (Nendick, Carewe) ; *Chant après chant* (Kal, Takahashi, Percussions de Strasbourg, Bruck ; Nendick, ?, London Percussion Ensemble, ?).
- aux Etats-Unis : *Séquence* (Gaetani, Schuller) ; *Chant après chant* (?, Schuller).
- en Pologne : *Chant après chant* (Nendick, Pludermacher, Percussions de Strasbourg, Bruck).
- en R.F.A. : *Séquence* (Semser, Maderna).

Ont été omises de même les mentions de voyages de Jean Barraqué, assez nombreux (Yougoslavie, Autriche, Angleterre, Pologne).

PROPOS IMPROMPTU

Extraits[1]

Jean BARRAQUÉ

Musique de qualité, cela ne veut plus rien dire, voilà ce que, au moins, je voudrais qu'on fasse comprendre. La musique, c'est le drame, c'est le pathétique, c'est la mort. C'est le jeu complet, le tremblement jusqu'au suicide. Si la musique n'est pas ça, si elle n'est pas le dépassement jusqu'aux limites, elle n'est rien. La musique simplement belle, on s'en moque. Ecrire une musique de la joie de vivre, comme Rossini, c'était possible au début du XIX[e] siècle... Aujourd'hui, c'est égal à Gilbert Bécaud, à Jacques Brel. Notre siècle est d'une grandeur extraordinaire et impose la grandeur, voire la grandiloquence.

Si l'on me demandait la place qu'occupe la Musique dans l'Humanité, je crois que je répondrais que la musique, c'est au monde lui-même à en faire ce qu'il pense, ce qu'il veut. Est-ce une profession, une fonction, une utilité, un conditionnement affectif, je n'en sais rien, ce n'est pas mon affaire... C'est aux autres à dire ce que je suis, moi, dans l'histoire de la musique, ce qu'est même l'histoire de la musique, et même ce qu'est la musique... Pour moi la musique est tout, elle est toute la vie. Ce que les autres pensent de la musique je ne le sais pas du tout, et après tout, qu'est-ce que c'est que «les autres» ?

Le compositeur est un artiste, c'est-à-dire un homme qui est obligé d'être *le plus grand* ; il lui faut considérer l'Histoire, lui

1. La totalité de ces propos, recueillis par Raymond Lyon en 1969, a été publiée dans *Le courrier musical de France* (n° 26) en 1969 et dans la *Revue Opérateur* (n° 2), avril 1987.

donner un sens à son usage, être lui-même l'Histoire, la dépasser, la continuer, lui donner une descendance.

Cela implique une grande connaissance des œuvres du passé, c'est-à-dire que le compositeur constamment doit penser aux plus grandes figures du passé. Aucune modestie n'est permise, dans la mesure où il y a des milliers de compositeurs, et que chacun doit être à son tour l'Histoire de son temps.

On ne peut pas être modeste, on ne peut pas se contenter d'être investigateur, bien que les *découvreurs de langage* soient souvent comme des façonneurs pour le compositeur toujours unique. Il faut viser l'objectif le plus grand ; être compositeur, c'est être créateur ; et la création qu'est-ce-que c'est ? C'est la mort.

Un homme naît, un homme meurt. Une fleur s'épanouit, puis s'étiole. Tout va, tout meurt. Je crois que les plus grands poètes — et je dis poète au sens le plus général du terme : tous ceux qui ont véritablement créé — pour tous, l'objet dernier qui est la grande angoisse de l'homme, c'est la mort. Tout dépositaire de la création doit l'accepter, comme il accepte sa propre mort. Même sur le plan technique son art doit évoluer vers la mort, il doit *s'achever* dans l'«inachèvement sans cesse».

Il y a dans le lyrisme une sorte de contemplation de la mort. Tout poète a été fasciné par le regard devant la mort : de là certains mythes. Je pense à la tirade du Veilleur dans Eschyle, le Veilleur de la nuit, le mythe de la Nuit qui est, au fond, le mythe de la Mort. Cette concomitance de la Nuit et de la Mort.

Il vient un moment où le créateur a besoin de reprendre toutes les fleurs de la vie pour les arracher de la création afin de créer une situation *mortelle*, je ne dis pas dans son âme, car cela n'a aucune importance, mais pour créer dans le langage une impossibilité, et c'est là la rigueur de l'Histoire : rendre tout impossible et que, de l'une à l'autre, les choses soient encore plus impossibles. Le créateur est voué à cette certitude volontaire : qu'un autre créateur viendra violer le tombeau et engendrer une nouvelle création vers un nouvel impossible.

Et de cette mort qui est l'achèvement de toute vie — extraordinaire don de la musique ! — naît le sourire d'un être humain. Et c'est à cette joie que pensait Beethoven quand il se re-créait Prométhée : «*Un jour j'aiderai l'Humanité à sortir de la boue et des ornières dans lesquelles elle se traîne, je créerai la Joie*».

Le compositeur se dépersonnalise dans l'acte de créateur. Je ne pense pas que l'œuvre lui enlève quelque chose. Une seule

chose compte pour le compositeur, c'est la musique. Aimer la musique, qu'est-ce que ça veut dire ? Je n'en sais rien.

Ainsi se situe le drame de l'artiste devant le Monde, drame qui est un palliatif, un faux-fuyant, en somme un détour aisé pour éviter le regard de soi à soi. Le très grand compositeur est celui qui ne voudrait rien, qui permettrait que les choses se fassent à travers de lui, et soient comme une fleur qui naît et meurt sans explication.

Je disais tout à l'heure qu'on ne peut pas être un compositeur modeste, car la musique est la *création*. La musique, si on l'aime, on la crée, c'est tout. Je ne discute pas le côté technique des investigations lorsqu'elles se réfèrent au discours musical. Moi aussi je vous l'ai dit, j'ai eu mon côté voyeur : les jouets qu'on ouvre, enfin... et l'enfant regarde à l'intérieur ce qui se passe, et il veut «en faire autant». La musique, c'est autre chose ! C'est la technique et en même temps c'est l'émotion, mais à quoi tient-elle ? Presque à la morphologie, au discours, à la dialectique, à la rhétorique. Je pense que la rhétorique dans la musique, la véritable rhétorique est la puissance même de l'expression. Il n'y a pas un divorce entre la rhétorique et l'expression ; c'est la même chose. Un grand compositeur est d'abord un grand technicien.

Mais toute musique qui n'est que comptabilité échappe à l'histoire ! La musique m'habite vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Je sais que dans la vie des autres, il y a des partages : deux heures pour l'amour, trois heures pour le déjeuner, quatre ou cinq heures pour les affaires, huit pour ceci, bon !

Le poème au sens nietzschéen, ce qui fait qu'un homme n'est jamais lui-même, mais parle au-delà de lui-même, c'est cette transposition de soi, peut-être l'extase. Aucune faille possible.

On m'a répété un jour ce mot de Genêt : *Le génie, c'est la rigueur dans le désespoir.* Ainsi est le compositeur. Plus exactement devrait être. Je dis «*devrait être*». Néanmoins, nous sommes contraints d'accepter que Beethoven a été, et nous impose son implacable et évidente présence quotidienne. Il n'était pas si puéril, ce mot très beau qu'il a dit : *je rendrai les hommes meilleurs !*

Je crois que la musique... enfin je vais employer un terme très âpre : empêche d'être un salaud. Si vraiment on comprend la musique, on ne peut pas être un salaud, c'est-à-dire le traître, le mensonger (mais pas le menteur), le jaloux, l'avare, enfin tous les défauts hideux. Ainsi, quand Beethoven parlait de la bonté,

il montrait que la musique est une philosophie (je dirai une ascèse), une conduite ontologique, un éclairage de la vie. Comme tout créateur, j'aime la vie. J'en suis parfois malheureux, je peux en être désespéré, mais j'aime la vie, j'aime tout ce qui vit.

BIBLIOGRAPHIE SÉLÉCTIVE
de Jean Barraqué (1928-1973)

A) Ecrits de Jean Barraqué :

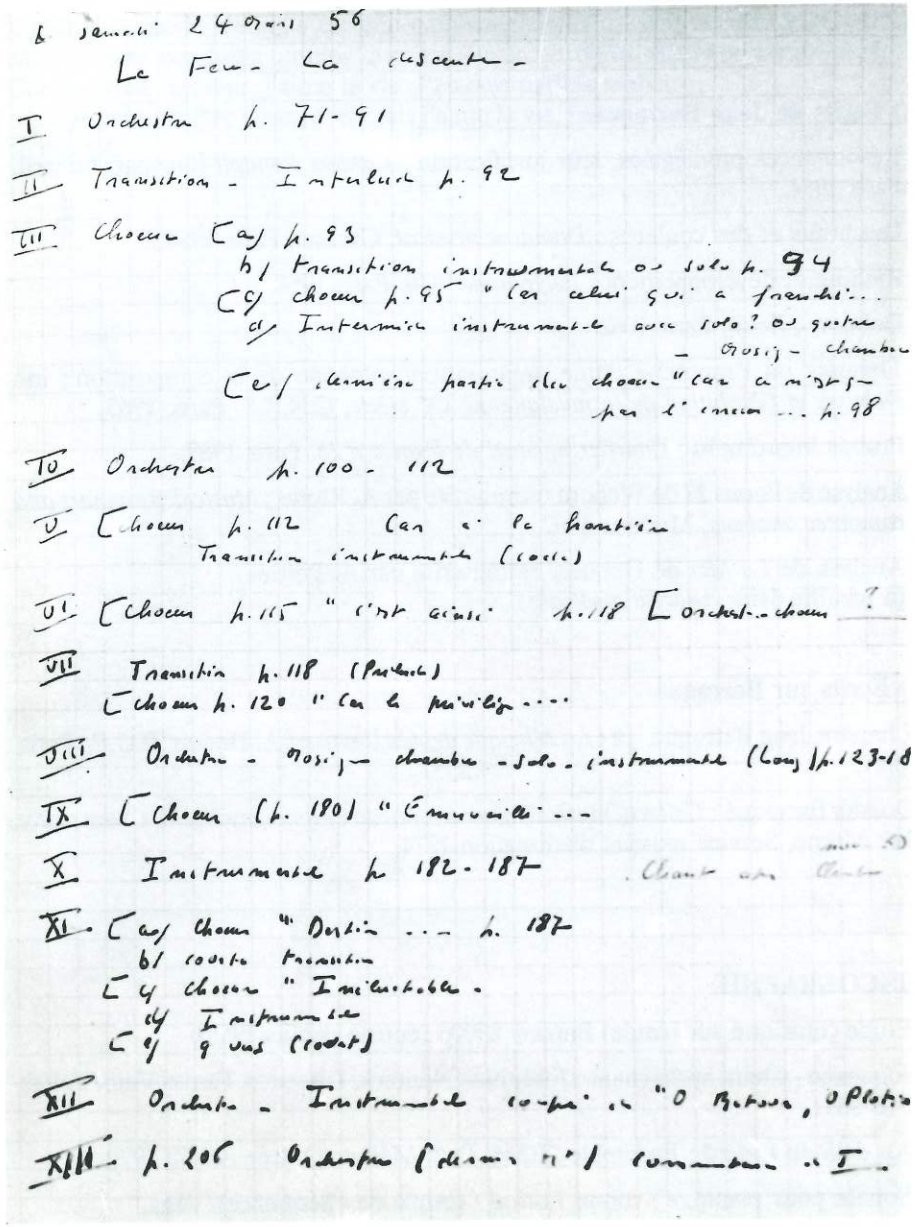
- Résonnances privilégiées, leur justification ; *Cahiers Renault-Barraud*, Julliard, Paris 1954.
- Des goûts et des couleurs ; *Domaine musical*, Grasset, Paris 1954.
- Rythme et développement ; *Polyphonie 9-10*, Paris 1954.
- Debussy ; Seuil, Paris 1962.
- Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition ; in : *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, C.N.R.S. Paris, 1965.
- Propos impromptu ; *Courrier musical de France n°26*, Paris 1969.
- Analyse de l'opus 27 de Webern retranscrite par A. Riotte ; *Musical grammars and computer analysis*, Modena 1982.
- Analyse de *La Mer* de Debussy retranscrite par A. Poirier (à paraître dans *Analyse musicale*).

B) Ecrits sur Barraqué

- Chapitre Jean Barraqué, in : *La Musique depuis Debussy*, A. Hodeir, P.U.F., Paris 1961.
- Dossier Barraqué ; *Collectif musical international de Champigny 2E2M*, Champigny sur Marne, Service musical d'animation 1974.

DISCOGRAPHIE

- Etude (musique sur bande) Barclay 89005 (épuisé depuis 1956).
- Séquence - Chant après chant ; Joséphine Nendick, Direction Tamas Vetö/Valois MB 951.
- Au delà du hasard ; Ensemble 2E2M, Paul Méfano/Astrée AS 50 1979.
- Sonate pour piano : · Yvonne Loriod (couplé avec Séquence)/Véga.
  · Claude Helffer/Valois MB 952.
  · Roger Woodward/Unicorn.
- Le temps restitué - Concerto ; Paul Méfano, Ensemble 2E2M/Harmonic Records H/CD 8717 (à paraître Automne 1987)



Fac-similé d'une page pour la "Mort de Virgile". On distingue la division du II[e] Livre en treize parties. Ce plan permet de situer les œuvres qui nous restent (achevées, en esquisses ou en projet) dans l'ordre du texte de Broch, comme suit : *Portique du Feu* (I) - *Le Temps restitué* (III) - *Discours* (VI) - *Lysanias* (VIII) - *Chant après chant* (X) - ... *au-delà du hasard* (XI) - *Hymnes à Plotia* (XII). Le projet de *l'Homme couché* semble, lui, relever du roman dans sa totalité sans se rattacher directement au II[e] Livre.

CATALOGUE DES ŒUVRES

Toutes les œuvres achevées sont éditées chez Bruzzichelli (Florence) ; les manuscrits sont à la Bibliothèque Nationale de Paris.

- 1950 - 1955 Séquence (voix, batterie et ensemble instrumental)
- 1952 Sonate pour piano
- 1954 Etude (musique sur bande)
- 1956 Rédaction du plan de *La mort de Virgile :*
  - 1957 Le temps restitué (pour ensembles instrumental et vocal) version définitive en 1968.
  - 1959 Au delà du hasard (pour ensembles instrumental et vocal)
  - 1966 Chant après chant (voix, piano et six percussions)
  - 1968 Concerto (clarinette et ensemble instrumental)
  - Discours (voix, piano solo et orchestre) ; œuvre inachevée
  - Lysanias (solistes, chœurs et grand orchestre) ; œuvre inachevée
  - Hymnes à Plotia (quatuor à cordes) ; œuvre inachevée
  - Portiques du feu (dix-huit voix a cappella) ; œuvre inachevée (manuscrit détruit dans un incendie en 1968)
  - L'homme couché ; œuvre inachevée.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....

PRÉNOM .....

ADRESSE .....

.....

CODE POSTAL .....

VILLE .....

.....

PAYS .....

Facultatif :

TÉLÉPHONE .....

PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 80 F (70 F pour les n^{os} 1 et 2)
Étranger : 90 F (80 F pour les n^{os} 1 et 2)

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :

4 numéros, à partir du n° .....

France : 260 F
Étranger : 330 F

Abonnement de soutien : à partir de 500 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :

ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

NUMERO 1

ANTOINE BONNET : Sur Ligeti
GERARD PESSON : Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky, Une Oeuvre du passage
FRANÇOIS NICOLAS : Visages du Temps : Rythme, Timbre et Forme
BENOIT JULLIEN : Partitions d'Architecture
DOSSIER HELMUT LACHENMANN
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 2

DENIS LEVY : Le cinéma a-t-il besoin de la musique?
JEAN-LOUIS LELEU : Le quoi et le comment
JEAN-PHILIPPE GUYE : Analyse du sens - sens de l'analyse
MARC TEXIER : Prière d'écouter
DOSSIER FRANCO DONATONI
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 3

HUBERT GUERY : Questions d'interprétation
DENIS COHEN : Réduire la marge de non-écriture
ANTOINE BONNET : L'offrande musicale
PIERRE LUSSON : D'un amour des mathématiques et de la musique
DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 4

MARTIN KALTENECKER : l'homme au perroquet
ALDO BRIZZI : le laboratoire du vide
CELESTIN DELIEGE : la fin du romantisme
DOSSIER ELLIOTT CARTER
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

N° 6 DECEMBRE 87
Dossier XENAKIS avec des articles de Ian VRIEND, Pascal DUSAPIN, Claude HELLFER, Joelle CAULLIER, François NICOLAS...

N° 7 DOSSIER : KLAUS HUBER FEVRIER 88

ENTRETEMPS, est une revue trimestrielle de musique contemporaine, composée par IN.P.A.C.T., Montpellier, imprimée sur les Presses Universitaires de France, Vendôme.
N° 33 305

Création graphique Frédéric BERARD - CASENEUVE ; 39, rue Guy Mocquet ; 91700 Ste-Geneviève-des-Bois.